BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVII - NUMERO 3 - MARZO 1956

Sommario

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, n. 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, n. 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, n. 13 - telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: Lire 5.800. Un numero: Lire 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVII - NUMERO 3 - MARZO 1956

Un apostolo

Con un ritardo determinato soltanto da ragioni redazionali, assolviamo oggi il dovere di rivolgere da queste colonne un commosso pensiero alla memoria di Luigi Stefanini, che onorò la nostra rivista in più occasioni della testimonianza della sua alta cultura e della sua vivida luce spirituale. Era quella di Stefanini una figura di studioso e di pensatore destinata ad onorare, per la costante autenticità di atteggiamento e per l'elevatezza dei suoi interessi etici, la corrente di pensiero in cui militò con impegno e abnegazione senza pari: i cattolici sono fieri di questa luminosa figura di apostolo il cui pensiero e la cui attività segnano uno degli aspetti di più accesa spiritualità della filosofia moderna. Antiidealistico per formazione culturale e per intime esigenze umane, Stefanini con la sua teoria, soprattutto nel campo dell'estetica a cui si dedicò con tanto interesse, segna il punto culminante della reazione al crocianesimo e al gentilianesimo di cui pose in particolare evidenza i termini della inevitabile crisi. L'intendere l'arte attraverso tutta la fecondità del concetto di creazione, la rivalutazione della tecnica quale momento fondamentale del transitare dell'arte dal teoretico al pratico, il valore essenzialmente formativo dell'espressione artistica, la sua assolutezza quale folgorazione in una condizione totale di spazio-temporalità, la sua universalità radicata sull'individualità irrepetibile della esistenza, costituiscono i cardini fondamentali di un pensiero dalle mille prospettive di cui l'asse è costituito da un senso religioso che è continua affermazione del principio ontologico dell'esistenza, e al tempo stesso testimonianza della sua perenne tensione verso la trascendenza. L'importanza fondamentale di Stefanini nella estetica moderna va infatti identificata e nella geniale conciliazione del valore essenzialmente spirituale dell'arte, cioè del suo fondamento teoretico, con la assolutezza di una forma che lo condiziona, cioè del suo inevitabile supporto naturalistico; e nella larghissima prospettiva con cui l'arte è vista, in

stretto continuo rapporto con la natura, la società, la storia, la morale, la religione, con ogni aspetto, insomma, dell'esistenza. Della prospettiva estetica di Stefanini, " Bianco e Nero " ha formulata una larga sintesi (1), *ma essa, pur affidata ad un autore di larghissima cultura e fine sensibilità, non può trasmettere, come non lo possono queste nostre parole, la luce di profonda spiritualità che emana dall'incontro vivo con ogni parola del Maestro. Il quale, forse conscio di ciò, volle, con assoluto disprezzo della propria integrità fisica, dedicarsi senza soste ad attività di insegnamento e di educazione: con una fede, una abnegazione, un disinteresse veramente apostolico.*

Al di là dell'estremo interesse culturale dei suoi studi, al di là della genialità del suo pensiero, è questo saldarsi fermo della figura dello studioso a quella dell'uomo, a costituire per noi il fulcro della personalità di Stefanini, ad illuminarla di un'intensità di ricerca, in senso socratico, a fare della sua teorica non già un'astratta testimonianza di cultura ma il continuo riaffermarsi di un impegno nella ricerca della verità. Di quella verità che oggi Egli alfine conosce, quale premio alla sua esistenza di apostolo.

Bianco e Nero

(1) v. « Bianco e Nero », XV, 7, luglio 1954.

Storia e storiografia dell'arte e del cinema

I. La storia nella sua concretezza umana di storia delle scelte dell'esistenza

E' evidente che la nostra concezione della esistenza come concreto operare dell'uomo nel mondo, come un modificarlo continuo con atti di volontà che sono il risultato di un processo di scelte, come tradursi in atto dell'opzione che è alla base dell'esistenza stessa, respinge nettamente il concetto di storia nel senso vichiano, come succedersi cioè puramente ideale nella vita dell'umanità di « momenti » che tradurrebbero una graduale evoluzione dell'uomo, e respinge anche nettamente il concetto di storia come graduale evoluzione dello spirito in senso hegeliano. La storia è la somma di realtà particolari, di eventi singoli, di concrete individualità nel mondo degli atti e delle persone; è cioè storia delle scelte dell'esistenza per decidere di sé nell'ininterrotto fluire dei secoli; è cioè anzitutto conoscenza dell'individuale, conoscenza del vario atteggiarsi dell'esistenza in tutti i suoi possibili rapporti: alla Trascendenza, a se stessa, alle altre esistenze, al mondo. La storia quindi, come coesistenza, sottintende il rapporto fra le esistenze, e cioè la comunicazione attraverso il linguaggio, e i rapporti tra l'esistenza e il mondo il quale può avere una evoluzione anche indipendente dall'esistenza.

La storia è storia delle strutturazioni delle esistenze tra loro e delle strutturazioni tra le esistenze e il mondo. Una esistenza è tale in quanto immersa in una situazione storica che è anche la situazione del mondo in cui l'esistenza vive. Nella storia il rapporto è verso l'esistenza ma l'esistenza si radica nel mondo. Storia quindi di singole esistenze e del mondo: il mondo è necessità, legge; l'esistenza è libertà: la storia è l'incontro di questi due termini. E poiché i rapporti possibili dell'esistenza, come inevitabile, sono identici a quelli che si propongono all'operare dell'artista, anche la storia dell'arte, come storia delle scelte degli autori nella loro attività, come loro inserirsi

attraverso una certa attività in una concretezza frutto di piú esistenze nel loro coesistere nel mondo, e come somma delle conoscenze e dei giudizi sulle opere d'arte o che all'arte sono per vario motivo connesse, è storia della esistenza degli autori nel loro operare, è storia dei loro criteri di scelta, cioè dei loro stili, è storia delle opere nel loro concreto esistere come possibilità di comunicazione, e quindi storia dei linguaggi, e come cose del mondo nella loro strumentalità e nel loro essere natura, e quindi storia della tecnica.

Ciò che caratterizza quindi la storia dell'arte, come della filosofia, della scienza, ecc., e ne fa un capitolo a parte nel grande mare della storia, è quindi la particolare prospettiva, il particolare angolo visuale da cui lo storico coglie, nella immensità di atti delle esistenze, quelli che riguardano un determinato campo della attività umana, campo la cui determinazione è sempre incerta proprio per il carattere di totalità della esistenza stessa. Anche la accezione di artista è frutto di una determinazione storica, intesa come valutazione, giudizio di valore, sul concreto attuarsi dell'esistenza in un certo modo che è appunto quello dell'operare artistico. Il quale si differenzia da altre attività dell'esistenza per taluni caratteri peculiari, la pura formatività espressione di una raggiunta trascendentalità, ma sul piano generale della storia viene ad intrecciare complessi e indefiniti legami con tutte le altre attività dell'esistenza. La storia dell'arte non riguarda infatti soltanto le opere d'arte, ma investe in un significato quanto mai ampio tutto ciò che all'arte è connesso: i rapporti tra gli autori e il momento storico in cui sono situati; i rapporti tra le diverse opere di uno stesso autore, per individuarne i criteri stilistici quali mezzo di espressione del suo mondo e quindi per studiare anche il linguaggio e i mezzi tecnici usati; i rapporti tra le opere di diversi autori, per individuar « correnti », « scuole »; i rapporti tra l'attività espressiva, che viene consuetudinariamente definita artistica, e l'attività espressiva in senso generale, cioè il comunicare dell'esistenza, il suo essere una coesistenza definita storicamente.

II. La storia come attività dell'esistenza

L'immensa massa di scelte di attività, di azioni che costituiscono il materiale su cui opera la storia, intesa come attività anch'essa concreta della persona, non è un'entità ideale in cui sono dispersi i singoli atti individuati dell'esistenza; e per-

tanto nella storia dell'arte, o di altro, non è mai individuabile alcuna anima collettiva, e quindi nessuna coscienza universale, poiché alla base di essa resta la insopprimibile singolarità della persona. La storia dell'arte, che si è detto è la storia « sub specie artis », riguarda pertanto i rapporti che si istituiscono tra le opere gli autori e i soggetti concorrenti: rapporti che necessariamente comportano, oltre ad una conoscenza, un giudizio di valore. Alla base della storia è quindi un processo conoscitivo, necessariamente individuale, ed un giudizio di valore, ancora individuale: ciò coinvolge immediatamente per lo « storico » (attribuzione anche essa frutto della storia, cioè di altri giudizi, che si definisce l'esistenza che autenticamente si impegna alla stesura della storia) la necessità di un atteggiamento autentico nei confronti della materia che egli intende isolare nell'immenso mare della storia, attraverso una certa prospettiva che è già frutto di una scelta esistenziale. Anche alla base della scrittura della storia, è quindi l'esistenza nella sua irrepetibilità originaria e nella sua continua tensione: l'atteggiamento autentico dell'esistenza nella storiografia artistica è anzitutto una autenticità generica nei confronti del significato di arte, quella stessa che è alla base del processo autenticamente conoscitivo dell'opera e che intende cogliere delle opere d'arte i loro autentici e peculiari significati e che conosce e valuta anche le opere non d'arte in rapporto a questo criterio unitario. Un diverso atteggiamento dell'esistenza, come quello che intenda cogliere dell'arte un aspetto secondario ad essa connesso per farne elemento addirittura predominante e definitivo, non può che risultare inautentico nei confronti della storia dell'arte, anche se autentico da parte del soggetto nei confronti di se stesso. E' cioè perfettamente legittimo costruire una storia delle opere d'arte riguardate, ad esempio, sotto l'aspetto sociale o religioso, se ciò corrisponde ad un atteggiamento autentico dell'esistenza, ma a patto che alla storiografia che ne risulta non si intenda attribuire il significato di storiografia dell'arte, poiché l'attribuito arte implica una autenticità di atteggiamento verso il particolare angolo visuale sotto cui si intende riguardare un certo aspetto della storia. La base della storiografia è infatti la conoscenza del particolare, conoscenza che sottintende sempre un atteggiamento volto a riconoscere la precisa essenza e il significato degli atti dell'uomo. Ma la storiografia dell'arte non può basarsi esclusivamente su esperienze dirette: nella sua impossibilità di conoscere tutte le opere d'arte, e più ancora tutte le opere che in un qualche modo

interessano l'arte, lo storico deve necessariamente rifarsi anche a conoscenze e ad esperienze indirette, proprie di altre esistenze, che egli acquisisce in modo mediato. La capacità di piena comprensione delle opere d'arte che è alla base del giudizio critico, cioè l'esistenza nel soggetto conoscente di una attitudine all'intendimento dell'arte e di una specifica educazione del gusto, deve essere accoppiata nello storico alla capacità della determinazione per via indiretta di tutte quelle notizie che riguardano le opere di cui scrive la storia e di cui non può avere conoscenza diretta. E' ovvio infatti che lo storico è necessariamente costretto a rifarsi alle conoscenze e quindi al giudizio di esistenze: la sua autenticità consiste quindi nel rivolgersi e nell'accettare quelle fonti di informazione che egli riconosce come autentiche. Naturalmente si ripropone qui la domanda fino a che punto ciò sia possibile, data posta la fondamentale importanza dell'esistenza in ogni suo atto. Il mito di una assoluta autenticità, posto come un « ideale » dell'atteggiamento conoscitivo, cui l'esistenza continuamente tende senza conquistarlo mai completamente e durevolmente, come un obiettivo continuamente conquistato e perduto, si ripropone anche nei confronti della autenticità assoluta della esistenza nei confronti dell'impegno ad una storiografia dell'arte. Poiché laddove cresce la possibilità di una conoscenza diretta delle opere, deve intervenire una autenticità « indiretta », cioè un rapporto di prima corrispondenza tra le fonti di informazione cui l'autore si rivolge e le finalità che egli si propone. L'autenticità, ovviamente pertinente all'individualità dell'esistenza, viene trasferita quindi da un rapporto conoscitivo diretto delle opere d'arte, ad un rapporto di conoscenze tra l'autore ed altre esistenze. E tale autenticità ha per costante obiettivo, mito anch'esso irraggiungibile, la verità, cioè la ricostruzione e la descrizione degli avvenimenti « esattamente come sono avvenuti ». In particolare nella storiografia dell'arte il concetto di verità cui si è accennato va inteso in una accezione assai larga, nel senso non soltanto di una esatta documentazione da parte dello storico per ciò che riguarda e le condizioni esistenziali dell'autore all'atto della creazione e i suoi rapporti con altri autori e con il momento storico, ma anche di esatta interpretazione del significato e del valore delle opere, e quindi degli autori. Potrebbe cioè osservarsi che l'insopprimibile soggettività del giudizio critico, pur temperata dalla natura trascendentale dell'opera d'arte, è considerevolmente attenuata nel compito dello storico, che inquadra opere ed autori non soltanto in una

certa atmosfera storica ma in un sistema di giudizi critici. E benché, come si è visto, una insopprimibile soggettività sia alla base anche dell'opera dello storico d'arte, pure la condizione di autenticità dell'atto consiste proprio nell'inserirsi oggettivamente in una concretezza storica ricostruendone i tratti essenziali attraverso l'ausilio ineliminabile di altre esistenze. Il compito dello storico d'arte è quindi filologico esegetico interpretativo e valutativo insieme: esso dalla individualità della concretezza storica muove alla descrizione di quell'edificio che suole denominarsi storia dell'arte e che nella immensa multiformità di aspetti di interessi e di esigenze è documento di una civiltà e si inserisce nella storia dell'umanità.

III. L'universale storico come pura convenzione

Il carattere essenzialmente individuale e concreto che abbiamo conferito alla storia, cosí come ci ha consentito di rifiutare decisamente la concezione di essa come di una attività libera dello spirito in uno svolgersi puramente ideale, ci impedisce di accettare come unità teoretica il cosiddetto universale storico. Il quale, affiancandosi all'universale artistico, impropriamente definito estetico, considera la storia come lo svolgimento delle azioni di un grande protagonista collettivo la cui collettività è risolta in una individualità ideale. E' evidente invece che la storia in genere, e quindi anche la storia dell'arte, è storia di autori e di opere nel loro concreto e individuato agire ed esistere, è manifestazione dell'esistenza nel mondo, anzi è continua modificazione del mondo da parte dell'esistenza. Quando ad esempio si parla dei pittori fiamminghi o di scrittori crepuscolari o degli autori filmici del kammerspiel come di altrettante individualità, di natura collettiva, si ricorre ad una pura convenzione che trova la sua giustificazione soltanto in ragioni didattiche e classificatorie che fanno riferimento a quelle correnti stilistiche di cui si è detto, rispondenti al vario e talvolta reciproco influenzarsi degli autori nei criteri di scelta regolativi della espressione. Tale convenzione nasce dal bisogno di unificare autori ed opere in «correnti» che presentino talune analogie nei contenuti o nei mezzi espressivi usati, di incasellare sotto un comune denominatore autori diversi facendo dipendere i cosiddetti «minori» da altri che, per la peculiarità del loro mondo e per la loro autonomia espressiva, si sogliono identificare come capi scuola; e tutto

ciò per conferire una qualche unità al corso della storia che nel vario manifestarsi delle diverse individualità si presenterebbe altrimenti come un quadro indecifrabile. Perciò mentre l'universale artistico nasce proprio dall'essere l'opera d'arte possibilità di attuazione di un rapporto attuato esistenza-trascendenza, l'universale storico è il risultato di una convenzione che facilita l'identificazione di quei profili generali nel corso della storia dell'arte, in cui le singole individualità non possono considerarsi risolte ma semplicemente configurate in modo tradizionale affinché la storia stessa possa divenire piú facilmente comprensibile e comunicabile. La storiografia è infatti, come del resto l'arte, sempre legata ad un'espressione semantica, e trova una fondamentale ragione d'essere nel riassumere e nel concentrare in forme didattiche e classificatorie i molteplici aspetti della storia dell'arte. La storiografia si differenzia infatti dalla cronaca e dalla biografia, che sono anch'esse storia ma in un'accezione piú ristretta e specifica, proprio per questo aspetto selezionatore e classificatore, per questa rinuncia dell'episodio particolare in una ricerca di piú larghi orizzonti umani. Il che conferma come sia erroneo credere ad una evoluzione costante della storia in senso unico, e quindi ad un progresso costante dell'arte: l'arte attraversa cicli che continuamente si ripetono pur cambiando continuamente aspetto perché legati all'individualità dell'esistenza.

IV. Oggetto e finalità della storia dell'arte

La storia dell'arte è, come si è detto, storia di opere e di autori nei loro rapporti con il mondo. E ciò spiega come essa investa non soltanto le opere autenticamente d'arte ma tutte le opere che in qualche modo all'arte si riconnettono attraverso elementi di ordine culturale ideologico linguistico e tecnico, e come essa riguardi anche motivi di ordine ideologico sociale morale culturale religioso che al fatto artistico sono inevitabilmente connessi in quanto pertinenti all'esistenza che è alla base stessa dell'arte. L'aver conferito alla storia dell'arte questo vastissimo campo di azione è la logica conseguenza di quanto si è detto sulla esistenza: a fianco di un significato proprio del termine arte esiste un insopprimibile significato tradizionale in cui la realtà trascendentale dell'arte tende a disfarsi, a trasformarsi in un significato piú genericamente culturale, per

il quale i limiti tra arte e non arte sono di incerta e difficile determinazione.

La storiografia dell'arte tende anzitutto a determinare le condizioni storiche generali in cui operano gli autori e in cui nascono le opere precisando la varia influenza e i vari rapporti che sono istituibili tra i diversi autori, in quanto esistenze operanti nel mondo, e le condizioni generali del momento storico in cui si collocano. E' inoltre la storiografia dell'arte studio del concreto manifestarsi dell'espressione degli autori, cioè studio degli elementi del loro mondo indissolubilmente fusi con i mezzi espressivi usati: è cioè studio dello stile dei diversi autori e quindi dei linguaggi e dei mezzi tecnici. E' ancora studio dei rapporti e dell'influsso che le opere esercitano nei confronti del costume dei gusti delle tendenze di una certa società, dei loro ideali politici sociali religiosi ideologici, delle loro conoscenze tecniche e linguistiche. E' infine studio dello svolgimento dei criteri stilistici, e quindi dei linguaggi e dei mezzi tecnici, dei diversi autori in rapporto alla loro situazione esistenziale cioè alle condizioni del loro operare.

La storiografia dell'arte è quindi notazione, scrittura dei continui e molteplici rapporti tra le opere, e quindi tra gli autori di cui sono espressione, e il mondo; è ricerca, attraverso la vivida testimonianza dell'espressione artistica, degli elementi di quel continuo processo di osmosi ed endosmosi tra l'autore e la sua espressione e il mondo, delle relazioni inevitabili tra l'operare artistico e l'essere l'esistenza storicamente definita in una situazione. La storiografia dell'arte intende cioè cogliere l'intimo significato dello stesso operare artistico, quel suo essere mezzo di soluzione alla eterna tensione dell'esistenza, e precisa il valore e la misura in cui gli autori influenzano la storia e la storia influenza gli autori. La filosofia la religione la scienza la linguistica la tecnica il costume la cultura vengono così ad inserirsi nel vivo della storia dell'arte permeandola di un significato estremamente vasto, vivificandola di un afflato autenticamente universale. Tale immensa attività di studio non va comunque intesa, è ovvio, come qualcosa di statico, che del resto contraddirebbe la stessa natura perennemente dinamica della storia, ma come un «farsi» continuo, uno svolgimento ininterrotto, che di continuo modifica giudizi prospettive confronti rapporti. Ed è proprio in questo processo, in questo svolgimento, che la storiografia dell'arte coglie, nella somma delle testimonianze critiche viste in una prospettiva storica, cioè al di là degli interessi derivanti da una particolare situazione esi-

stenziale che può influenzare arbitrariamente e unilateralmente il rapporto conoscente-opera, l'autentico valore storico delle opere e degli autori definendoli in un giudizio che non può mai essere definitivo, per la stessa natura dinamica della storia, ma che giustifica possibili divergenze di giudizi individuali nascenti da una differente formazione culturale e da una diversa situazione esistenziale. E proprio in quanto, come si è detto, la storiografia dell'arte, benché abbia alla sua base l'esistenza, necessita sempre del concorso delle conoscenze di più esistenze, essa tende sempre più a spersonalizzarsi, a divenire frutto di una conoscenza collettiva cui l'esistenza partecipa ma in cui è in qualche modo risolta.

V. Diversi aspetti della storia del cinema

Si è detto come la storia abbia un carattere individuale e concreto, connesso alla irrepetibilità dell'esistenza nel suo manifestarsi e come la storia dell'arte sia la storia delle scelte degli autori, individuate e concrete, viste nella loro complessità di rapporti con il mondo, scelte che hanno presieduto alla nascita delle opere e guidato gli autori durante il processo creativo. Storia del cinema è quindi il concreto vivere degli autori e delle opere filmiche sul piano della storia, dell'arte e della storia in generale, in una multiformità di rapporti di origine e natura diversissima, in una estrema complessità di relazioni con l'insieme di elementi mutevoli che permeano direttamente o indirettamente l'esistenza nella sua continua tensione, ma in una assoluta individualità di manifestazione: la storia non ha una sua universalità, né un suo procedere unitario; non ha né involuzione né evoluzione, in quanto gli orientamenti, le correnti, i motivi individuabili in essa, hanno soltanto valore didattico o classificatorio. Una storiografia del cinema deve quindi essere individuazione del valore e del significato delle diverse opere, istituendo tra di esse, e tra esse e la storia in generale, quei rapporti che conferiscono un valore e un significato culturali, anche se non artistici, alle opere stesse. L'atteggiamento autentico dello storico del cinema non può quindi essere diverso da quello dello storico in generale, tendente al raggiungimento della maggiore oggettività nella valutazione delle opere e degli autori. Esso è fondato su una autenticità costituita non soltanto da una assoluta fedeltà del proprio giudizio su tutti gli elementi che direttamente o indirettamente si

riconnettono all'opera, ma di sincera individuazione delle fonti attendibili ai fini della costruzione, nei confronti delle opere stesse, di un sistema di giudizi che riflettano i diversi atteggiamenti degli storici nei loro confronti, naturalmente interpretati alla luce di quella individualità che costituisce l'elemento insopprimibile dell'esistenza. La possibilità del conseguimento di una tale autenticità si propone con particolare importanza nei confronti di una storiografia del cinema, e ciò per diversi ordini di ragioni. Anzitutto in quanto la capacità di suggestione psicologica delle immagini nei confronti dello spettatore e dell'enorme diffusione dello spettacolo filmico rendono il cinema frequentemente permeato di elementi polemici, politici, ideologici, improntati ad un carattere di « attualità » che fa più scottante e difficile il conseguimento, non soltanto di una autenticità di giudizio, ma di una autenticità nella ricerca delle fonti dei giudizi che nei confronti delle diverse opere devono definirne il valore e l'importanza. In secondo luogo in quanto la estrema deperibilità del materiale filmico rende spesso difficile allo storico, a pur breve distanza di tempo, di effettuare « nuove letture » delle opere, e quando anche tali nuove letture sono possibili, frequentemente le condizioni fisiche dei film sono così precarie in conseguenza della deperibilità suddetta, da rendere difficile una identificazione compiuta dei loro valori. Infine, in quanto la rapida evoluzione tecnica e linguistica del cinema, ha determinato innovazioni o miglioramenti tecnici, o evoluzioni in senso linguistico, cui si è spesso attribuita un'esagerata importanza: sono state formulate cioè valutazioni affrettate e arbitrarie per opere il cui interesse era limitato ad elementi puramente tecnici, o lessicali, o culturali in senso contingente. Naturalmente tutto questo complesso di equivoci è stato reso possibile, o almeno favorito, dal fatto che la cultura, nel senso più largo ed autentico, è rimasta ancora, fino ad oggi, estranea o quasi alla considerazione impegnata del film come arte. Ed è per questo complesso di motivi che, mentre ad esempio talune correnti critiche giudicano, esattamente a nostro avviso, come assolutamente retorico e vacuamente formale *Senso* di Visconti, altre, con ben precise intento politico e polemico, lo esaltano come un capolavoro; e che si è formato, attraverso giudizi orecchiati e ripetuti e nella quasi impossibilità ormai di una conoscenza diretta, il mito di film artisticamente validi per opere decisamente mediocri, o al massimo di interesse storico e culturale, come ad esempio per *Il gabinetto del Dr. Caligari* di Wiene, *Il gabinetto delle figure di cera*

di Leni, *La grande Caterina* di Von Sternberg, *La linea generale* di Eisenstein, *Hallelujah* di Vidor, *Atlantide* di Pabst, *Il traditore* di Ford, *La terra* di Dovgenko, *Estasi* di Machaty e innumerevoli altre. La storiografia dell'arte è storia dei giudizi sull'arte, cioè continuo divenire e continuo problematizzarsi negli infiniti momenti in cui l'esistenza incessantemente sottopone a revisione i giudizi, attraverso la propria sensibilità e il proprio atteggiamento inevitabilmente connessi e influenzati dall'ambiente storico in cui l'esistenza stessa è situata. Ma nel cinema la difficoltà di una documentazione diretta, lo stato di « preistoria » in cui ancora esso vive come tecnica, e l'intrecciarsi di una infinità di interessi coincidenti nel film, ma estranei all'arte, hanno determinato una serie di false prospettive critiche e di interessi inautentici.

Una storiografia del cinema che intenda considerare il fatto filmico in tutta la sua estrema complessità di rapporti e di significati, non può evidentemente limitarsi all'aspetto artistico di esso, ma deve esaminarlo anche come fatto sociologico e culturale, nonché come fatto linguistico tecnico ed economico. I vari aspetti e le diverse prospettive dalle quali può essere considerato il fatto filmico, sono d'altra parte troppo strettamente legate perché si possa in qualche modo prescindere dai loro rapporti: la storia della tecnica nel cinema è intimamente legata alla storia del cinema come arte, in quanto l'elemento tecnico è alla base dell'elemento linguistico e sono entrambi connessi strettissimamente al fatto espressivo. D'altra parte l'evoluzione della tecnica e del linguaggio filmico è strettamente connessa allo sviluppo industriale ed economico del cinema il quale è a sua volta determinante e determinato dalla sua diffusione, cioè dalla sua importanza sul piano sociale, importanza che ha ancora rapporti ed influssi sul fatto espressivo. La nascita del sonoro e del colore, come fatto industriale, non soltanto comporta nuove possibilità espressive a disposizione dell'autore del film, ma determina un nuovo orientamento nel genere e nel gusto degli spettacoli cinematografici: influenzando quindi per via indiretta il fatto espressivo e per via diretta il costume, e determinando tutta una serie di avvenimenti di ordine economico e industriale che hanno inevitabilmente le loro ripercussioni anche in campo artistico. La costituzione della United Artists nel 1919, da parte di quattro persone che intendono sfuggire al giogo delle grandi case produttrici, è un fatto non soltanto economico e industriale, ma con riflessi di ordine artistico perché alfine libera un gruppo

di autori e di interpreti da pressioni di ordine commerciale. Il successo di un « genere », come i film storici del primo cinema italiano, fatto di costume di ordine sociologico o al massimo culturale, interessa anche l'arte in quanto induce diversi autori a orientarsi verso quel « genere », e investe quindi elementi di ordine commerciale e industriale. Il successo di un « divo » ha influssi profondi sul costume, non soltanto inteso nei suoi aspetti esteriori ed epidermici ma nelle sue manifestazioni piú significative, come il modo di comportarsi o di scegliere di fronte alle prospettive mutevoli dell'esistenza (basti pensare all'influsso che una Garbo o un Valentino hanno avuto su tutta un'epoca). Un certo modo di narrare, proprio del film, e certi elementi posti in particolare rilievo dalla tecnica filmica, hanno riflessi profondi e significativi su altre manifestazioni espressive in diverso linguaggio: cosí il « racconto a rovescio » si diffonde in teatro sotto l'influsso del cinema, almeno nella grande maggioranza dei casi; Saroyan o Dos Passos « scrivono in forma filmica », in senso ovviamente analogico; le campiture cromatiche e la composizione figurativa di molte opere pittoriche moderne risentono della esperienza cinematografica. Il linguaggio filmico ha determinato inoltre profondi mutamenti nella cultura e nel costume sociologicamente intesi: si pensi alla fortuna, inconcepibile fino ad un decennio fa, dei « fumetti », di diretta derivazione filmica in senso linguistico e al gusto essenzialmente visivo sollecitato sempre piú nel pubblico dal cinema: al punto che i giornali tendono ogni giorno di piú a divenire « fotografici » e che la gigantesca fototeca di New York è visitata piú di qualunque biblioteca mondiale. Per non parlare del significato di straordinaria importanza che le opere filmiche possono assumere, attraverso forme di documentazione, nei piú vari campi, da quello legale a quello sportivo, e primo tra tutti quello scientifico.

Gli aspetti del fatto filmico sono cosí complessi, e per quello che riguarda la creazione delle opere e per quello che riguarda la loro conoscenza e diffusione, che sarebbe impossibile esaminarli tutti attraverso una infinita casistica: e l'errore fondamentale delle varie storie del cinema scritte fino ad oggi è stato quello, a parte un generale difetto di informazione soprattutto diretta, di non considerare il fatto filmico da una prospettiva unitaria, ma di mutare continuamente la prospettiva stessa, a seconda delle opere e degli avvenimenti nonché di accumulare caoticamente notazioni di ordine artistico con altre di ordine

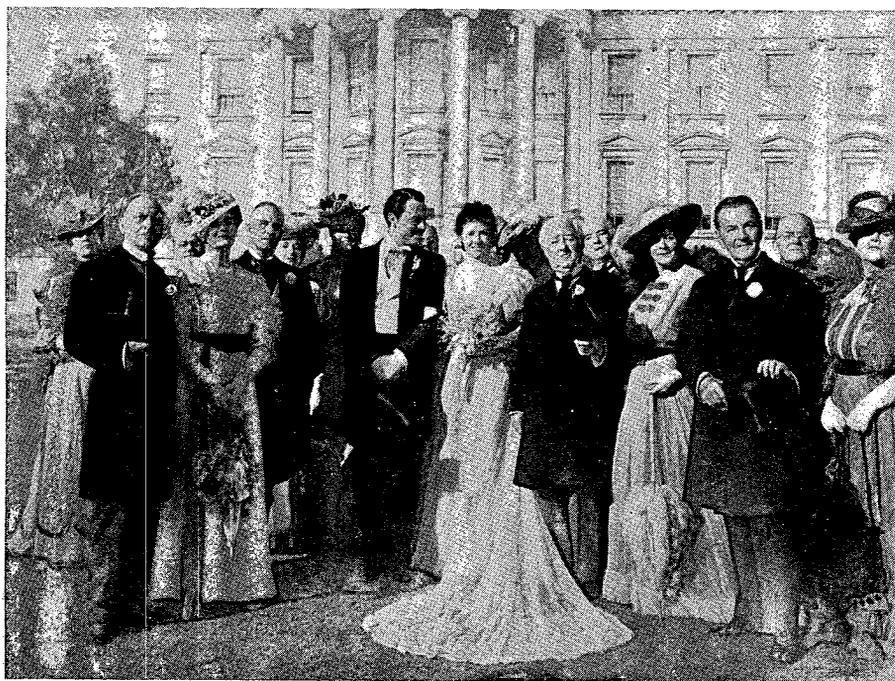
culturale, sociologico, economico, linguistico, tecnico. Da ciò la evidente assenza di un preciso atteggiamento dello storico nel sottoporre a giudizio autori e opere; una deficienza cioè di autenticità, un non mantenersi fedele ad una prospettiva precisa e coerente nel processo critico e di ricerca. E' evidente infatti che la relativa obiettività, che costituisce il primo dovere di autencità per lo storico, non può sottintendere una impossibile soppressione della individualità dell'esistenza, la quale si pone come assoluta libertà proprio nell'atto di scelta di una certa prospettiva cioè dell'angolazione culturale da cui intende considerare il cinema. Il che non esclude che lo storico possa sottoporre a giudizio il fatto cinematografico anche sotto una multiformità di prospettive, da considerarsi però separatamente anche se intimamente collegate. A nostro avviso gli aspetti, sotto cui il cinema in senso storico può essere considerato, potrebbero essere i seguenti:

a) storia del cinema nell'arte, come esame e giudizio del valore artistico delle opere che hanno un qualche significato e valore, assoluto o relativo, sul piano dell'arte;

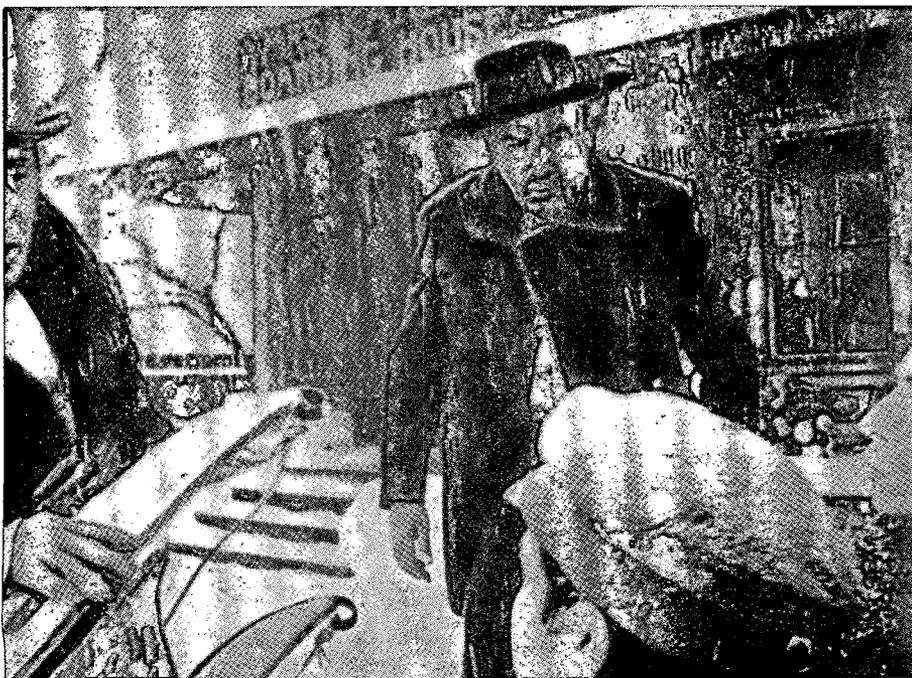
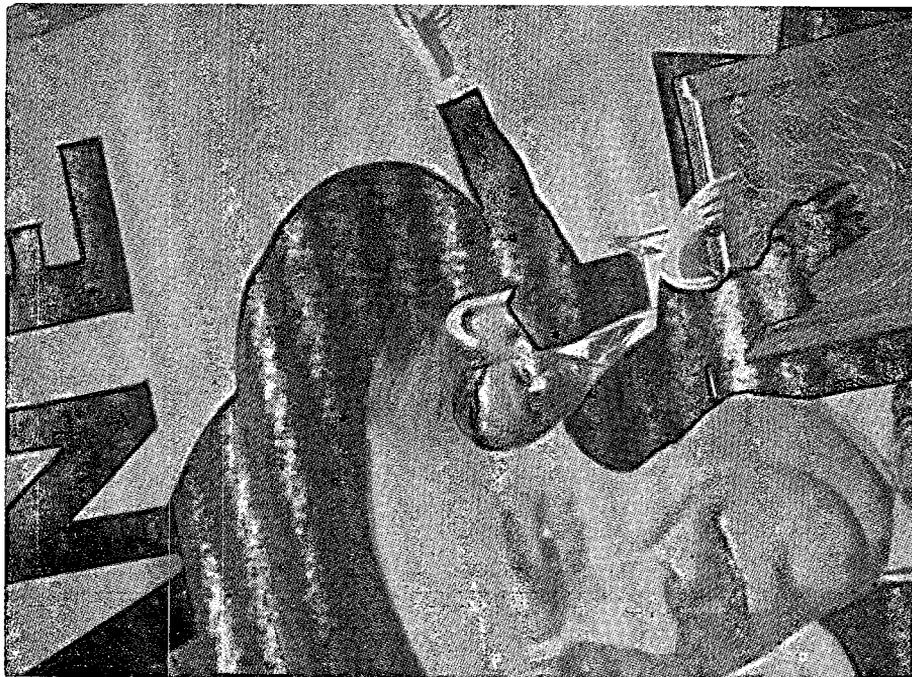
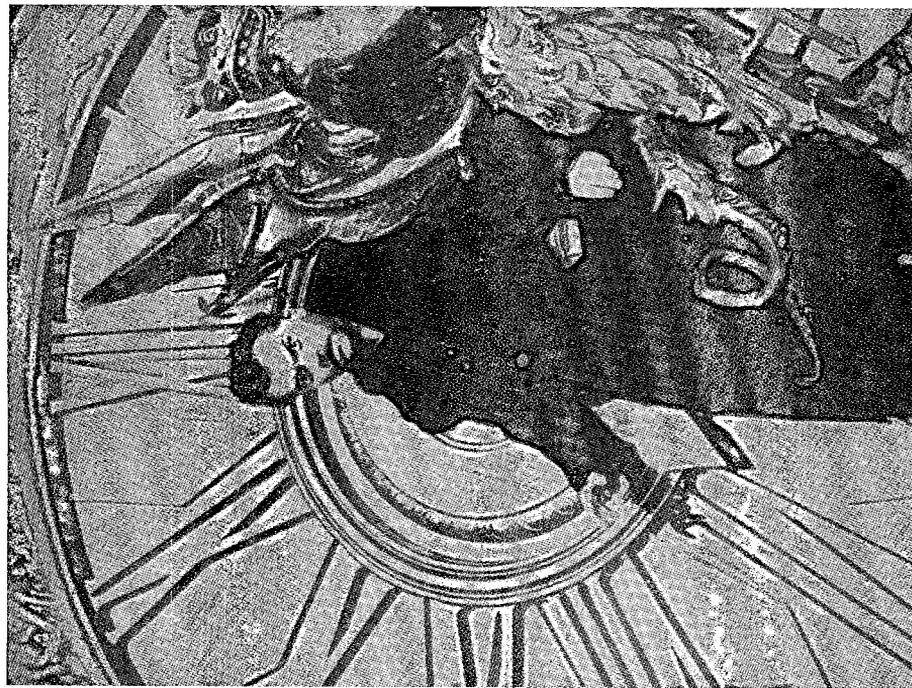
b) storia del cinema nella cultura, come esame e giudizio dei profondi e multiformi influssi che le diverse opere hanno avuto sulla cultura in senso generale, su altri linguaggi, sulla formazione e sugli orientamenti culturali e di costume di una certa società; nonché esame dei rapporti esistenti e delle possibilità di documentazione e di informazione offerte dal cinema ad altre attività dell'esistenza come la scienza;

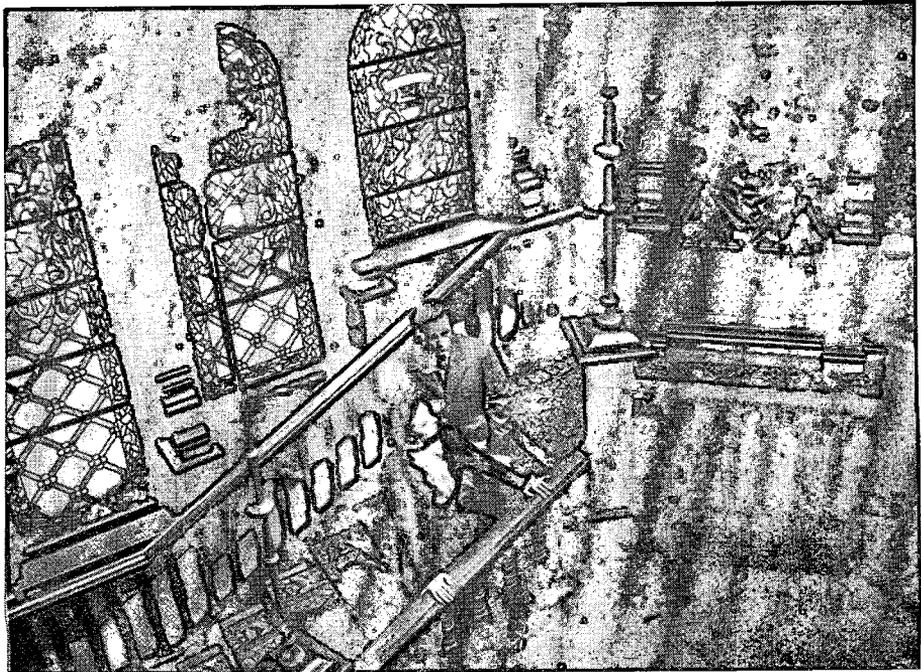
c) storia del cinema nella sociologia, come esame e giudizio dei rapporti tra le opere filmiche e lo spettatore, degli influssi cioè di ordine psicologico destinati ad esercitare una profonda risonanza sulla società nei suoi più vari atteggiamenti, dagli orientamenti culturali, al costume, alle ragioni emotive, agli atteggiamenti sentimentali, alla capacità di assimilazione e di reazione del pubblico, alle possibilità di documentazione e di informazioni offerte per lo studio di problemi di ordine sociale;

d) storia del cinema nella tecnica, come esame e giudizio della istruzione tecnica del cinema attraverso l'utilizzazione di nuovi elementi e attraverso la modifica di altri, in un processo di costante perfezionamento tendente ad offrire nuove possibilità espressive all'autore e sempre più vive suggestioni psicologiche allo spettatore;

e) storia del cinema nella economia e nella industria, come esame e giudizio del complesso di elementi di ordine econo-

ORSON WELLES: *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941)

ORSON WELLES: *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941)

ORSON WELLES: *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941)

ORSON WELLES: *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941)

ORSON WELLES: *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941)

ORSON WELLES: *The stranger* (Lo straniero, 1945)

ORSON WELLES: *Journey into fear* (1942)

ORSON WELLES: *The magnificent Ambersons* (L'orgoglio degli Amberson, 1942)

mico e industriale connessi al fatto cinematografico nel suo processo realizzativo e di diffusione.

Naturalmente i diversi aspetti indicati sono da ritenersi, e lo si è detto, non come indipendenti, ma come strettissimamente ed indispensabilmente connessi, in quanto legati l'uno all'altro nelle origini e nei risultati e in quanto esercitanti l'uno sull'altro una reciproca influenza — cosí ad esempio è estremamente difficile, in via generale e teorica, rispondere alla domanda se la tecnica, come complesso di possibilità strumentali a disposizione dell'autore, e il linguaggio, come possibilità semantiche, influenzino l'arte come risultato espressivo, oppure sia l'arte, come esigenza espressiva, ad influenzare la tecnica ed il linguaggio determinandone mutamenti o evoluzioni. Altrettanto difficile è precisare se il cinema in quanto espressione semantica, cioè in quanto linguaggio che può raggiungere o meno risultati artistici, influenzi il costume popolare, come preferenze e orientamenti di gusto del pubblico, o attraverso le esigenze commerciali ed industriali di coloro che al pubblico intendono rivolgersi sfruttando il film come possibilità economica, influenzi il linguaggio e l'arte. Altrettanto arduo è determinare se il cinema come fatto specifico di cultura influenzi la cultura genericamente intesa, e viceversa; se il linguaggio filmico influenzi altri linguaggi o il contrario. A mano a mano che la considerazione del fatto filmico assume orizzonti e significazioni piú vasti, piú complessi e molteplici risultano i rapporti tra il cinema ed altri elmenti propri della sociologia e del costume, della cultura e della tecnica, e piú complessi risultano i punti di vista da cui esso può essere considerato. Quindi anche una storiografia del cinema concepita come conoscenza del particolare è da considerare come l'obiettivo di una attività cui l'esistenza tende in un atteggiamento che ha come momento fondamentale quello della conoscenza della verità nei confronti del cinema inteso nei suoi multiformi aspetti.

VI. Inesistenza anche nella storia del cinema di un universale storico

Il carattere essenzialmente individuale e concreto che abbiamo conferito alla storia, vieta di accettare il concetto di una storia del cinema concepita come un svolgersi di motivi inerenti ad una unità di ordine puramente ideale. La storia del

cinema è, come la storia dell'arte, continua modificazione del mondo da parte degli autori visti nella loro irrepetibile individualità. E per questo motivo abbiamo accolto sempre con vive riserve termini come espressionismo, verismo psicologico, realismo, neo-realismo, che vorrebbero caratterizzare l'unità stilistica di diverse opere di diversi autori, tra le quali è possibile ovviamente riscontrare motivi di analogia formale e contenutistica, ma soltanto in senso esteriore, in quanto lo stile è elemento caratterizzante ogni singola opera, o al massimo, in accezione già generica e imprecisa, il mondo di un autore espresso attraverso diverse opere. Ciò nondimeno ammettiamo che una storiografia del cinema possa avvertire la necessità di catalogare opere ed autori con attributi, necessariamente generici; e ciò per fini di ordine classificatorio, facendo convergere gli autori cosiddetti « minori » verso quelli che si sogliono definire come « caposcuola »: e incasellando le opere secondo analogie riferentisi o ad elementi di ordine vagamente contenutistico, o ad elementi di ordine formale, linguistico, tecnico: soltanto in questa accezione meramente didattica si può parlare di Renoir come di un esponente fondamentale della corrente veristica psicologica nel cinema francese, o di Lupu Pick come del fondatore del Kammerspiel. La storiografia del cinema si differenzia infatti dalla mera cronaca e dalla biografia, proprio per questo aspetto selezionatore e classificatore, per questa rinuncia all'esame analitico di certi particolari, per questo tendere ad una individuazione dei rapporti tra le diverse esistenze e il mondo attraverso il fatto filmico. Il che conferma come sia assurdo parlare anche per il cinema di una evoluzione o involuzione, o peggio di un progresso o regresso di esso, se non facendo riferimento alle sue possibilità tecniche. Il cinema, come l'arte, attraversa cicli che continuamente si ripetono pur cambiando continuamente aspetto perché legati all'individualità dell'esistenza. E la storiografia del cinema tende ad inquadrare tali individualità in quella costruzione in cui concorrono più esistenze e in cui trovano posto, come si è visto, non soltanto il cinema e non soltanto l'arte, ma ogni elemento della civiltà.

Nino Ghelli

Orson Welles da *Citizen Kane* a *Othello*

Il periodo che va dal 1939 al 1945 registra per il cinema americano l'apparizione di numerosi nuovi elementi, specialmente nel campo della regia, che diedero nuovo impulso al cinema degli Stati Uniti; difatti all'attività di un Chaplin, di un Ford, di un Wyler, di un Capra, di un Disney, si aggiunse quella di esordienti come Orson Welles, Billy Wilder, Vincent Minnelli, Edward Dmytryk ed altri, i quali, oltre tutto, rinnovarono quelli che erano i vecchi canoni della produzione americana del momento. Tra questi nuovi elementi colui che maggiormente palesò di essere in possesso di una spiccata personalità, fu senz'altro Orson Welles, il quale fin dal suo primo film esibí una sensibilità cinematografica e una padronanza dei mezzi espressivi propri dell'arte cinematografica che generalmente è difficile, se non raro, riscontrare nei debuttanti; a ciò si aggiungeva una mentalità nuova e rivoluzionaria, che non pochi grattacapi gli diede durante la sua permanenza ad Hollywood.

Welles arrivò al cinema quando già il suo nome era famoso in tutta l'America; difatti tra le altre attività da lui precedentemente svolte (attività tutte caratterizzate dalla presenza di una forte fantasia e di un ingegno estroso), Welles aveva realizzato, nel 1938, una trasmissione radiofonica attuando un adattamento tecnicamente perfetto ed estremamente realistico di « The war of the worlds » (La guerra dei mondi); tale trasmissione fu cosí efficace da riuscire a diffondere il panico tra le popolazioni delle campagne americane, le quali credettero d'essere state davvero invase dai Marziani.

Preceduto da tale rinomanza, Orson Welles fu accolto con tutti gli onori nei teatri di posa hollywoodiani; non solo, ma ottenne anche la prerogativa di godere della massima libertà

nella realizzazione dei suoi film, fatto più unico che raro per la produzione cinematografica hollywoodiana.

Il suo primo film, *Citizen Kane* (Quarto Potere, 1941), lo rivelò al pubblico e alla critica anche come valente regista cinematografico; il film fu non soltanto la rivelazione di una personalità nuova ma anche l'affermazione di uno stile e di uno spirito antitradizionalista e frondista contro ciò che era il conformismo commerciale ed artistico dell'allora imperante produzione cinematografica americana. Il film infatti affrontava lo spinoso argomento dei « trusts » dominanti nella stampa americana, ciò che determinò le proteste di W. R. Hearst, uno dei più grandi proprietari di giornali americani, il quale ritenne che il personaggio principale del film fosse la sua caricatura. Ma tali proteste erano ingiustificate, perché quello che doveva essere uno studio a sfondo sociale era divenuto, a film finito, niente altro che uno studio psicologico sul personaggio principale della vicenda. Il film narra la storia di Kane, un magnate della stampa, che pur essendo arrivato alle più alte vette della potenza, usando e abusando della fortuna, muore rimpiangendo una vita mediocre ed anonima ed i suoi giochi infantili simbolizzati nel nome della slitta su cui giocava bambino: « Rosebud ». Uno studio psicologico, come si vede; a cui Welles volle applicare, per renderlo più vivo, la tecnica del racconto a rovescio, spezzettando inoltre il racconto in tanti brevi episodi, in apparenza privi di logica e di nesso, ma che concorrevano tutti all'unità del racconto stesso come tante tessere in un mosaico. Per ottenere ciò e per dare vigore ad una storia che poteva diventare anche melodrammatica, nel senso peggiore del termine, Welles usò di molti accorgimenti e innovazioni tecniche, tra cui, specialmente notevoli, panfocus sistematico, scene soffittate, carrelli interminabili, fotografia con chiaroscuri molto contrastati che, grazie alle capacità di un operatore quale Gregg Toland, diede a molte scene una grande plasticità caratteristicamente cinematografica.

Furono questi preziosismi tecnici, che, per altro, nelle mani di Welles erano divenuti pregi formali, che determinarono al film l'accusa di non essere altro che un compendio di reminiscenze tecniche e stilistiche tratte dai film dei maggiori registi del passato. Questa accusa, se non proprio ingiustificata, è per lo meno esagerata. Difatti, nessuno nega che in esso ci siano elementi di tecnica e di stile tratti dai film di Eisenstein, Dreyer, Murnau e di altri ancora, ma d'altra parte nessuno può negare

che tali elementi siano stati così bene assimilati da Orson Welles che, rielaborati da quella che è la sua sensibiltà e la sua geniale ed estrosa personalità, essi vengano ripresentati in una veste nuova e, diremmo, innovatrice; il ché, unito a quel certo gusto barocco che caratterizza tutta la produzione wellesiana, fece qualificare Orson Welles come l'ultimo dei grandi registi del cinema. Quest'ultima affermazione è un altro eccesso cui portò l'apparire nel firmamento cinematografico della stella del nuovo autore; ma oggi senza giungere a simili eccessi e senza tentare inutili e sterili paragoni con uno Stroheim o con un Chaplin, come pure taluno ha fatto (certo abbagliato dalla troppo sfavillante personalità del Nostro), oggi dicevamo, non si può non convenire — ritornando a *Citizen Kane* — che tale film mostra di essere stato realizzato da una personalità vigorosa, anche se « curiosa e violenta » (1). Se qualche addebito si volesse fare al film, e quindi al regista Welles, sarebbe quello di una certa mancanza di calore umano, per cui la vicenda scorre un po' fredda e meccanica; ma noi diciamo che, se ad una visione del film piuttosto superficiale ciò può sembrare vero, ad un esame più attento risulta senz'altro esagerato. Difatti, se il film sembra « freddo », ciò è dovuto innanzi tutto al fatto che Orson Welles è sorvegliato fino all'estremo limite nell'uso dei mezzi di espressione, e poi perché proprio questo film è come un meccanismo in cui tutto scorre e si svolge secondo la logica più stringata. Ciò non vuol dire che all'opera manchi una partecipazione viva e costante da parte del regista; al contrario in essa è costantemente avvertibile la presenza dell'autore il quale è sempre pronto a seguire i suoi personaggi nello svilupparsi delle loro psicologie, quasi con amorosa attenzione.

E del resto, che l'estro artistico di Welles non sia privo di umanità, lo rileviamo dall'esame del suo secondo film: *The Magnificent Ambersons* (L'Orgoglio degli Amberson) realizzato nel 1942; opera questa meno spettacolare, ma più intima ed umana della precedente. Questa volta Welles ci presenta non più un personaggio solitario, seppur così complesso nella sua strana psicologia, come aveva fatto in *Citizen Kane*, ma un certo ambiente provinciale americano all'inizio del nostro secolo, che, chiuso in un suo orgoglio aristocratico e anacronistico, viene sommerso pian piano dall'ascesa della nuova borghesia industriale. Come si vede, un'indagine e carattere moralistico sul-

---

(1) Carl Vincent: *Storia del Cinema*, Ed. Garzanti, 1949.

la decadenza di un determinato ambiente di vita americano. Lo studio di tale ambiente è attuato dal regista attraverso lo esame della psicologia di una famiglia (la famiglia Amberson) e particolarmente dell'ultimo discendente di essa. Benché la narrazione si concentri su costui, mostrandocelo orgoglioso ed egoista al punto da provocare indirettamente la morte della madre, di riflesso si assiste alla presentazione della psicologia egoista e decadente di tutta la famiglia Amberson. Questo mondo, con una psicologia cosí diversa da quella del personaggio di *Citizen Kane,* non poteva non essere descritto da Welles con un uso del linguaggio e dei mezzi espressivi del cinema diverso da quello della sua precedente opera e piú adeguato al nuovo contenuto, anche se lo stile si mantiene sulle stesse direttive. L'opera, perciò, risulta piú elaborata della precedente; piú sciolto e piú snellito risulta lo stile perché meno ingombro di reminiscenze tecniche; sono evitati, in questo film, quei funambolismi della camera e quei preziosismi tecnici che sarebbero stati inadeguati a quella che è la forza drammatica che si sprigiona dalla tragedia degli Amberson. In compenso il film è permeato da una genuina ispirazione poetica e da un autentico substrato di umanità, pur se talvolta il calore umano con cui Welles esamina la psicologia dei suoi personaggi è sostituito « *da una specie di ironia commossa* » [1]. Senza dire, poi, che questa carica di umanità determina, in Welles, una maggiore e piú sentita attenzione verso i personaggi, che vengono, cosí, meglio caratterizzati nella loro particolare umanità. E tutto ciò serve, oltre tutto, a concretare in termini artistici una precisa indagine di costume.

Nonostante i difetti e gli errori che possono riscontrarsi in *Citizen Kane* e in *The Magnificent Ambersons,* questi due film hanno un loro indiscutibile valore artistico, e come tutte le le opere cinematografiche valide artisticamente (tranne, naturalmente, qualche eccezione), ebbero una carriera commerciale molto povera. Il che, unito all'antitradizionalismo e alla mentalità poco conformista di Orson Welles, fece sí che i produttori osteggiassero la susseguente attività del Nostro; tanto piú che egli pretendeva, in qualsiasi modo, sempre una grande libertà per la realizzazione delle proprie opere.

Ma ad Hollywood, come altrove, la libertà è questione di prestigio e lì piú che altrove il prestigio subisce l'influenza

[1] Carl Vincent: *op. cit.*

del successo commerciale; per cui Orson Welles per riconquistare la sua libertà di espressione doveva dimostrare d'essere capace di fare anche dei film di vasto successo commerciale: ed ecco che egli passa dal genere intimistico-psicologico al genere poliziesco — al « thriller » — realizzando *The Stranger* (Lo Straniero, 1945).

Precedentemente Welles aveva iniziato un film sull'America Latina rimasto, poi, interrotto (1), e aveva iniziato anche *Journey into Fear*: film che gli fu subito tolto di mano e portato a termine da Norman Foster (indubbiamente per l'intervento della produzione).

Con *The Stranger* (abbiamo detto) Welles affrontava il genere poliziesco; il film, che è indubbiamente uno dei minori (se non il peggiore) della carriera del regista Welles, aveva tutti i numeri per risultare un'opera di largo successo commerciale: un film che teneva desta l'attenzione dello spettatore attraverso continue trovate di sceneggiatura. Nonostante i lati negativi del film (e sono molti) esso dimostrava che a dirigerlo c'era un regista quale Orson Welles. Vogliamo ricordare la scena iniziale: la « camera », muovendosi senza posa, scopre, in vaghe prospettive, banchine di porto, uffici doganali, passerelle di navi, in cui si muovono figure fantastiche come ombre: una scena la cui forza immerge subito lo spettatore in un clima di tensione drammatica e nervosa che non lo abbandonerà fino alla fine. Un'altra scena da ricordare è quella in cui la protagonista (Loretta Young), temendo che il marito (Orson Welles) con il pretesto di sganciarle una collana, voglia invece strangolarla, si dibatte per sfuggire alle mani del marito, facendo cosí spezzare il filo che tiene legate le perle, che cadono sparpagliandosi per terra. La scena è muta, ma di una forte tensione drammatica. A ciò si aggiunge uno stile piú pacato e piú calmo, perchè piú maturi son diventati lo spirito e la sensibilità di Welles, nonostante gli errori e gli squilibri che il film presenta, questa volta anche per quel che riguarda la recitazione, con una Loretta Young sfiorita ed un Edward G. Robinson mal diretto, e nonostante la scena, francamente brutta, che chiude il film: il protagonista (Orson Welles) muore uc-

---

(1) *It's All True* (1942) Prod. Mercury Film-R.K.O.; il primo episodio, che dà il titolo al film, è sulla storia della samba ed il carnevale di Rio de Janeiro; il secondo, « Jangadieros », è la vicenda di quattro pescatori brasiliani; il terzo, « M. Friend Benito » (scenario di Robert Flaherty) è sui combattimenti di tori nel Messico.

ciso, infilzato dalla spada di una delle figure di bronzo di un campanile: inutilmente cercheremo in tutta la carriera cinematografica di Orson Welles una scena piú risibile di questa e piú marcata di trito esibizionismo spettacolare.

Il film, comunque, non ottenne quel successo commerciale che i produttori si aspettavano e Welles dovette ritornare a fare l'attore e a dirigere spettacoli radiofonici. In seguito le sue insistenze e le sue promesse di lavorare secondo i dettami della produzione riuscirono a convincere i produttori a fargli realizzare un altro film; e nel 1947 venne alla luce *The Lady from Shanghai* (La Signora di Shangai). Accadde però che Welles, obbedendo alla sua personalità troppo ribelle e insofferente di costrizioni, appena iniziata la lavorazione del film venne meno alle promesse fatte ai produttori, portando, quindi, a termine il film secondo quando gli dettavano la sua sensibilità, il suo estro e la sua fantasia. Ed è per questo che *The Lady from Shanghai* risulta di un valore al di sopra del normale film commerciale e, per le sue qualità e caratteristiche, risulta senz'altro superiore al precedente *The Stranger*. Diciamo subito che *The Lady* presenta una caratteristica particolare: le varie sequenze, che compongono il film, sembrano quasi essere state realizzate ognuna con uno stile diverso da quello dell'altra. Con ciò non vogliamo dire che il film sia discontinuo e frammentario; rileviamo solamente che in esso è sentito e fatto sentire in maniera assai accentuata il valore della sequenza. Tra le altre vogliamo ricordare: l'incontro tra i protagonisti all'inizio, la scena d'amore sullo sfondo dell'acquario, il processo « *il piú feroce che si sia visto al cinema* » [1], la rappresentazione al Teatro Cinese (molto bella e originale nella sua semplice e pur stilizzata realizzazione), e, infine, la morte della protagonista nella « Camera degli Specchi » di un Luna-Park: scena, questa, che chiude meravigliosamente il film. A tutto ciò si aggiunga la sapiente direzione degli attori; da rilevare, particolarmente, l'interessante recitazione di Rita Hayworth: Orson Welles riesce a rendere umano ed espressivo il volto dell'attrice, sottraendolo a quella freddezza carnale che caratterizza quasi tutte le altre interpretazioni di lei.

Tutto ciò, se non permette di dare al film un giudizio completamente positivo — perché è anch'esso uno dei minori della produzione di Welles — comunque non determina un giudizio

---

[1] Jacques Doniol-Valcroze: *Rita est morte, à l'aube, seule...* (a proposito di *The Lady from Shanghai*, in « La Revue du Cinéma », marzo 1948).

completamente negativo come quello dell'Aristarco, il quale — se si eccettui un apprezzamento della recitazione di Rita Hayworth — stronca decisamente il film negando un qualsiasi valore fin'anche ad alcune sequenze che, da un punto di vista cinematografico, non hanno nulla da invidiare a quelle dei grandi registi del passato. Piú giusti ci sembrano, quindi, i giudizi dati da G. C. Castello e da Dino Risi sullo stesso film. Il primo, pur facendo al film una critica negativa, afferma che « *gli elementi interessanti della opera sono da ricercarsi in alcune occasioni compositive (il convegno tra i due amanti sullo sfondo fantasticamente innaturali di quegli strani pesci scivolanti nell'acquario) e soprattutto nel finale. Il quale — preso a sé — ha una sua suggestione, una sua efficacia indiscutibili.* » E Dino Risi: « ... *nei films di Orson Welles circolano le sequenze come le trote in un allevamento. Si veda* The Lady from Shanghai, *che è un film tutto di pezze, ma pieno di trovate e di suggerimenti: il film di un cineasta poco pigro. Ed è molto...*» (1)

Anche *The Lady from Shanghai* ebbe un successo commerciale relativo: ormai tra Welles ed i produttori era avvenuta una rottura insaldabile; ma il Nostro, in rotta con i produttori per la sua insofferenza alle costrizioni della produzione hollywoodiana, incapace a nascondere il suo disprezzo alla morale comune e alle tradizioni borghesi americane, seppe « *dimostrare con maggiore energia di Chaplin il suo disprezzo per Hollywood. Egli infatti non si è limitato a manifestazioni verbali, ma è venuto in Europa a cercare un clima più favorevole alla sua fede frondista in una indipendenza rumorosa e spettacolare* (2).

In Europa Welles portò a termine un film iniziato in America (3) *Macbeth* (1947-48): Welles presentò il film a Venezia alla Mostra d'Arte Cinematografica; è il medesimo anno in cui Laurence Olivier conquista il primo premio con il suo *Hamlet*.

Realizzato in palese opposizione ad *Henry V* (1944) e ad *Hamlet* (1947) di Olivier, il film di Welles fece risorgere una vecchia polemica su i rapporti fra Teatro e Cinema: se cioè si dovesse parlare di « cinema come arte » per quei film realizzati su scenari tratti da opere teatrali. Riteniamo superfluo ri-

---

(1) Dino Risi: *Morte della sequenza*, in « Cinema », n.s., n. 3, 25 novembre 1948.

(2) Carl Vincent: *op. cit.*

(3) L'opera era finanziata da una casa di produzione di film di categoria B e doveva essere girata in 24 giorni.

portare qui opinioni già tanto discusse su tale argomento; ci limiteremo, pertanto, alla polemica che sorse per decidere chi (se Olivier o Welles) avesse meglio interpretato Shakespeare, mantenendosi piú fedele al testo teatrale originale. E si rimproverò a Welles di aver travisato e falsato lo spirito dell'opera e di aver realizzato il testo di Shakespeare in chiave di melodramma e, per giunta, permeandolo di uno spirito di primitivismo barbarico; si elogiò Olivier per aver dato delle due opere shakespeariane un'interpretazione aristocratica, riallaciantesi ad una tradizione umanistica da « Old Vic ». Ma queste accuse, a nostro parere, sono se non errate, certamente mal poste: se, difatti, ci rifacciamo a quello che è lo spirito del Macbeth shakespeariano, non si può non notare come la rielaborazione fattane da Welles sia, in un certo qual modo, fedele allo spirito esso stesso barbarico del testo teatrale: cosa che si rileva facilmente dall'esame dei dialoghi shakespeariani, dall'azione stessa e dal modo come essa è svolta. Indubbiamente Welles ha ecceduto in quello che è lo spirito selvaggio di cui è permeata l'opera teatrale, escludendo dalla realizzazione cinematografica tutto ciò che non fosse violenza ed orrore, barbarismo e ferocia, al punto da trasformare in rocce orride e tetre il castello dove risiede Macbeth, che nella narrazione shakespeariana è raffigurato come un luogo ameno, tale che gli uccelli vi nidificano copiosamente. Da un punto di vista cinematografico, si può rimproverare a Welles un'inutile quanto pericolosa ricerca calligrafica, rilevantesi specialmente in un numero abbondante di inquadrature con composizioni geometriche specialmente diagonali, con un personaggio in primo piano ed un altro (o altri) in campo lungo, tutti, comunque, messi a fuoco mediante l'impiego della profondità di campo; tutto ciò però è inutile alla compiutezza stilistica dell'opera, data l'atmosfera piuttosto selvaggia e poco stilizzata in cui essa è stata realizzata.

Con *Othello* (1951) Welles fece sperare in una migliore rappresentazione e in una realizzazione piú completa di un'opera di Shakespeare; ma le speranze furono deluse. Il film risultò inferiore al *Macbeth* ed anche alle altre precedenti opere: si ha quasi un ritorno alle origini per ciò che riguarda l'uso dei mezzi di espressione, si ritorna cioè a *Citizen Kane*; con la differenza che, mentre in *Citizen Kane* tale uso era giustificato e raggiungeva un suo efficace effetto stilistico, in *Othello* è inutile, ingiustificato e controproducente. Senza dire del fatto che la « camera » è come presa da una specie di frenesia motoria

che non ha un momento di sosta, alla continua ricerca di posizioni diversissime anche per la ripresa di uno stesso oggetto o di uno stesso personaggio; il che, unito ad una narcisistica interpretazione di Otello da parte di Orson Welles (anche se a tratti stringata ed efficace) e ad un decorativismo barocco nella scenografia, rende il film brutto e tedioso. Dobbiamo però registrare i buoni risultati raggiunti da Welles in alcune sequenze: quella, per esempio, del funerale all'inizio e alla fine del film, oppure quella in cui, passeggiando sugli spalti, Iago insinua ad Otello i primi dubbi sulla fedeltà della moglie, o, ancora, l'ultima, quando Emilia rivela, in un magnifico crescendo drammatico, la malvagità del marito.

Questa l'attività di Orson Welles come regista; ad essa si affianca quella di Welles attore. In genere le sue interpretazioni, nonostante siano di personaggi molto diversi nella loro psicologia, sono caratterizzate da elementi comuni, per cui esse presentano una uniformità sconcertante nella gamma dei valori interpretativi. E tali elementi sono facilmente riscontrabili: un certo narcisismo compositivo, per cui non solo la narrazione è accentrata sul personaggio interpretato da Welles, ma la recitazione di questi è anche basata quasi sempre su primi piani opportunamente illuminati mediante sapienti tagli di luce, anziché su trasposizioni visive di un intimo atto interpretativo. Questa caratteristica noi la troviamo particolarmente nei film da lui diretti. Fa unica eccezione *Macbeth* nel personaggio del quale è riscontrabile un sincero motivo interpretativo, specialmente, come giustamente osserva Roberto Paolella (1), per « *quel costante senso di gravitazione della colpa* » che caratterizza le espressioni del viso di Welles, ciò che fa preferire al Paolella (per quel che riguarda le interpretazioni di personaggi shakespeariani nel cinema) la interpretazione di Welles a quella che « *il regista Olivier detta all'attore Olivier creando questa specie di Amleto equivoco e peripatetico,...... Senza dire delle acrobazie alla Douglas che il regista Olivier gli fa compiere.....* ».

Gli altri elementi caratteristici e comuni a tutte le interpretazioni di Welles sono un certo « gigionismo » accomunato ad una certa carica di istrionismo; elementi questi che ritroviamo particolarmente nei film da lui interpretati, ma non diretti. Da

(1) Roberto Paolella: *Attori nell'album rilegato in pelle*, in « Cinema», n.s., n. 69, 1° settembre 1951.

notare tuttavia che in certi casi, come per esempio nel film *L'uomo la bestia e la virtú* di Steno (1953), l'elemento deteriore dell'istrionismo ha contribuito a rendere piú efficace la caratterizzazione del personaggio interpretato da Welles: e ciò, nel caso citato, non certo per merito del regista del film.

Questa la strada percorsa da Orson Welles fino ad oggi: che cosa si può concludere a tal proposito? Nonostante tutto — nonostante, cioè, i lati negativi della sua personalità e della sua opera, nonostante i numerosi difetti riscontrabili nei suoi film, nonostante la sua smania di « épater les bourgeois » (1), nonostante non si preoccupi di accomunarsi, molto immodestamente, al grande Eisenstein quando afferma: « *Noi siamo ambedue figli dello stesso padre; noi siamo i due eredi di Griffith...* » (2), nonostante il suo desiderio di meravigliare, sbalordire, emergere — nonostante ciò, dicevamo, Orson Welles è un regista il cui valore è innegabile. Egli, cioè, è un artista; un artista libero, in possesso di uno stile personale e di una personalità nuova, forte, rivoluzionaria, come si può rilevare dallo studio della sua vita e delle sue opere.

Nel galoppo di una carriera nella quale l'intelligenza e la stupefacente singolarità sono le caratteristiche piú appariscenti, la sua opera è turbolenta, ma viva, scoppiettante, vivace, variata: di volta in volta egli è regista e attore di teatro; regista e attore di cinema; giornalista, cronista politico; disegna, dipinge, scrive libri: egli insomma, è in continua attività e giunge finanche a spaventare l'America.

Regista di cinema egli (finora) è l'autore solamente di sei film: un « curriculum » abbastanza ridotto se lo si paragoni a quello di altri suoi colleghi; sei film, ma di quale risonanza. Anche a non tener conto della sua partecipazione agli scenari dei film che interpreta, questi pochi film sono un fatto incontestabile sul piano dell'arte cinematografica. Ogni suo film è un colpo all'anodina produzione cinematografica hollywoodiana, è un passo avanti nella costruzione del proprio stile, ed è proprio per mezzo dello stile che Welles riesce a districarsi dalle esigenze commerciali anche quando realizza *The Stranger* o *The Lady from Shanghai.*

---

(1) Franco Dorigo: *Orson Welles*, in « Cinema », n.s., n. 103, 15 febbraio 1953.

(2) Orson Welles: *Le réalisme ne m'interesse pas*, intervista concessa a « Le Revue du Cinéma », n. 18, 1948.

E' vero che opere come *The Stranger* e *The Lady from Shanghai* sconcertano coloro che a suo tempo avevano salutato Orson Welles come il nuovo « Gran Maestro » del cinema, e il loro giudizio vedevano smentito da tali opere: ed è anche vero che tali opere permettono ai critici contrari di sostenere con dati di fatto che Welles non è altro che « un grande bluff »; ma ciò rientra nel campo consueto delle preferenze: vi sono coloro che negano a Orson Welles un qualsiasi valore e coloro che lo esaltano e lo incensano, non tenendo conto degli errori e dei difetti delle sue opere. Naturalmente sbagliano entrambi i sostenitori delle opposte tesi: noi qui diciamo che grazie al suo stile Orson Welles è spesso riuscito a superare difficoltà che gli si presentavano durante la realizzazione dei film, senza, per altro, evitare errori talvolta grossolani. Comunque che Welles sia fornito di uno stile suo personale, è innegabile.

Lo stile nel cinema, come nel teatro o in letteratura, è sempre determinato da quel complesso di elementi che permettano di fare un'opera rimarchevole di un fatterello insipido o un capolavoro da un fatto valido solo per un romanzo a fumetti (vedi, per esempio, *Limelight* di Chaplin) e, al contrario, di fare una brutta opera da un capolavoro, per esempio, della letteratura (*I Promessi Sposi* di Camerini). Ora, la condizione prima per conseguire uno stile è, innanzi tutto, quella di avere una perfetta conoscenza dei mezzi di espressione del linguaggio scelto per realizzare il proprio mondo poetico; nel cinema si tratta di avere una perfetta padronanza delle possibilità della macchina da presa: tutti i modi possibili di servirsene devono concorrere ad una sintesi la piú espressiva possibile. E Orson Welles ha sempre dimostrato di avere una grande padronanza dei mezzi di espressione della ripresa cinematografica: fin dal suo primo film egli ha dimostrato di conoscere tali mezzi cosí bene come il piú vecchio regista di Hollywood.

Si è detto che Welles non ha inventato nulla di nuovo: la cosí detta profondità di campo, il racconto a rovescio ed altri simili espedienti tecnici sono stati inventati e impiegati da altri prima di lui; ma bisogna pur convenire che da parecchio tempo nessuno inventa piú nulla di nuovo: tutt'al piú si scopre qualcosa che sembra nuovo, ma esiste già in germe in scoperte precedenti. Oggi in qualsiasi campo, della scienza o dell'arte, non sono i ritrovati che valgono, ma l'uso che una singola personalità ne fa, cioè l'analisi che di essi si fa in vista di una sintesi nuova e differente dalle precedenti: vale a dire che i mezzi di espressione di un linguaggio artistico non hanno una va-

lidità estetica intrinseca, ma l'assumono in base alla scelta e al particolare impiego che di essi fanno i singoli artisti, ciascuno in base alla propria sensibilità (si potrebbe quasi dire che ogni opera, anzi ogni artista, ha la sua tecnica, un unico, singolare ed irripetibile uso della tecnica). Ecco perché Orson Welles ci appare come un'autentica e considerevole personalità: egli ha saputo prendere dalle opere dei suoi predecessori tutto ciò che di buono e di valido esse contenevano per farsi un proprio linguaggio cinematografico, e da un vocabolario fornito di vecchie, seppur valide, parole ha tratto frasi nuove, e queste frasi gli sono servite a narrare cosí storie psicologiche, come trame poliziesche e tragedie quali *Macbeth* e *Othello*.

Con ciò non si vuol dire che lo stile di Orson Welles sia basato esclusivamente sulla conoscenza della tecnica e sugli elementi appresi dalla visione dei film dei registi a lui precedenti, si vuol dire che, se tali elementi non mancano, d'altra parte non si può negare che ad essi Welles accomuni altri elementi che danno vita allo stile suo personale; vogliamo citare l'uso originale, in senso drammatico e psicologico, della luce e del sonoro; il grande senso plastico nell'inquadratura, a cui si unisce una grande sensibiltà di tono nell'immagine; la grande sensibilità nel collocare in giusta gradazione i vari elementi drammatici; e ancora il ritmo nell'immagine e dell'immagine, e la cadenza quasi musicale in base al quale si susseguono le sequenze; ed inoltre, cosa che potrebbe sembrar strana in un regista come Welles, un'abile direzione degli attori (per lo meno nei suoi film migliori), ciò che gli deriva indubbiamente dalle sue passate esperienze teatrali. Ma tutto ciò prende forza e vita da quella che, giustamente, il Vincent chiama « *la violenza irresistibile di una forza naturale, una forza della natura dominata dall'intelligenza* » (1).

Non solo, ma Orson Welles ha sempre tentato di dire qualcosa di nuovo in ogni suo film, allargando sempre piú i suoi orizzonti tecnici e narrativi. Ecco perchè in *Citizen Kane* egli usa instancabilmente della profondità di campo e delle scene soffittate, portando, inoltre, ad una estrema perfezzione il sistema del racconto a rovescio, spezzettando il racconto in una serie di brevissimi episodi presentati in una cronologia fratta e svonvolta, senza che per questo il racconto perda nulla della sua unità. Tale sistema non appare gratuito per il fatto che il

(1) Carl Vincent: *op. cit.*

film ha inizio con la morte del protagonista la cui vita viene, poi, ricostruita attraverso le indagini di un giornalista, il quale riesce a cucire insieme i vari brani della vita di lui di cui egli viene a conoscenza senza un ordine cronologico. In *The Magnificent Ambersons,* invece, il racconto si svolge in base ad una cronologia normale, ma il racconto stesso è seguito via via da una voce fuori campo: qui però tale voce non è quella di un normale « speaker », ma raggiunge la funzione di un coro; si pensi alla suggestione raggiunta quando tale voce commenta le trasformazioni subite dalla città: a nostro parere, questo è il momento di maggiore funzionalità di tale commento. A parte questo, in questo film Welles usa con una certa insistenza di scene ad inquadrature fisse, attuando, dichiarò lui stesso, una « rivoluzione nel campo del montaggio », ma in realtà attuando semplicemente una interpretazione piuttosto arbitraria del montaggio nel quadro, sostituendo ai movimenti di macchina l'avvicendarsi degli attori nel quadro, aiutato in questo dallo sfruttamento della profondità di campo; innovazione che fu molto discussa da tutti coloro che ancora insistono nel ritenere il « montaggio », inteso in senso tradizionale, l'elemento fondamentale di differenziazione del cinema dal teatro.

In *The Stranger* Welles tiene gli attori costantemente su uno sfondo « flou », a differenza di *Citizen Kane* nel quale, come abbiamo già rilevato, è costantemente usata la cosí detta profondità di campo che permette di tenere a fuoco sia le cose o i personaggi in primo piano che quelli in campo lungo; e in *The Lady from Shanghai* appare, si può dire, una ricerca di espressioni diverse in ciascuna sequenza.

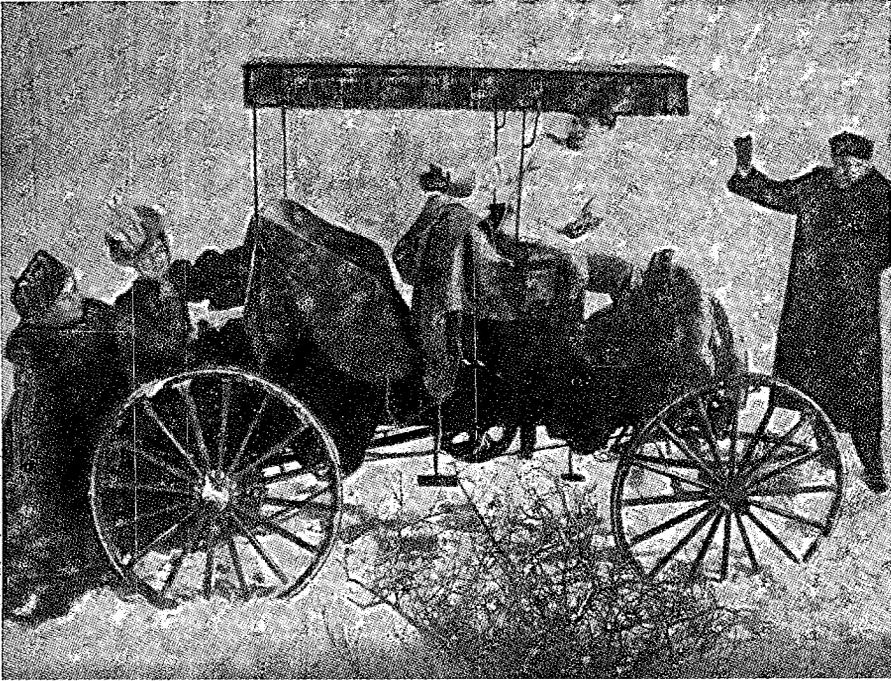
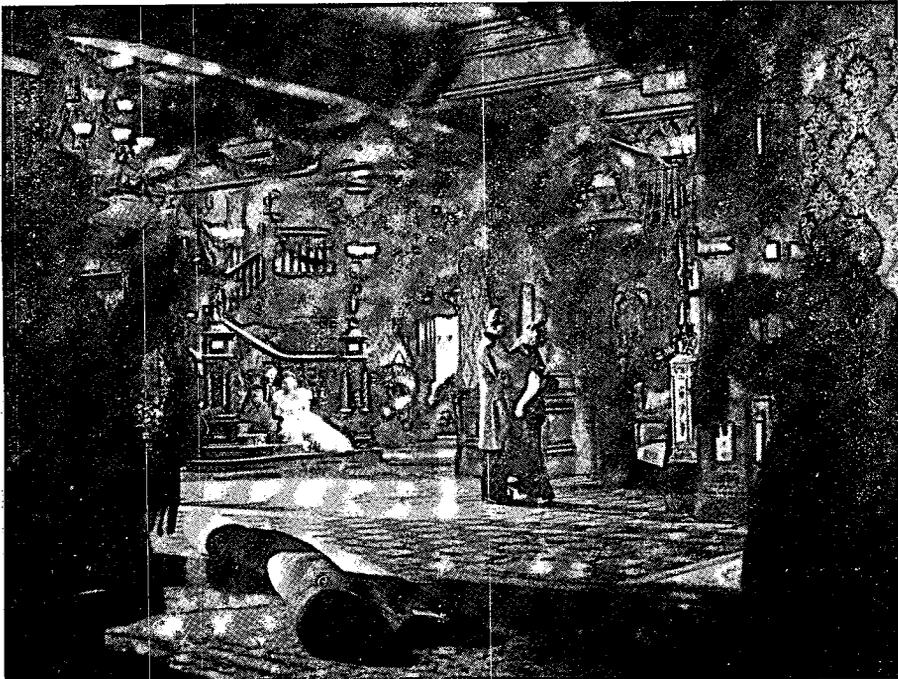
Anche interessanti son le sue ricerche dal punto di vista narrativo: in *Citizen Kane* Welles si interessa ad un solo personaggio anche se questo personaggio ha una personalità strana e complessa; in *The Magnificent Ambersons* l'attenzione è riportata su tutta una famiglia e, di riflesso, su tutto un ambiente ed una città; in *The Stranger* l'interesse del regista è dedicato completamente al racconto per il racconto; in *The Lady from Shanghai* è evidente in Orson Welles il desiderio di polemizzare con la società borghese e puritana americana (il film fu, poi, accusato d'immoralità) per cui il film mostra in alcuni punti « *una violenta amarezza ed una sincerità che Welles esordiente non aveva cosí apertamente palesato* » [1].

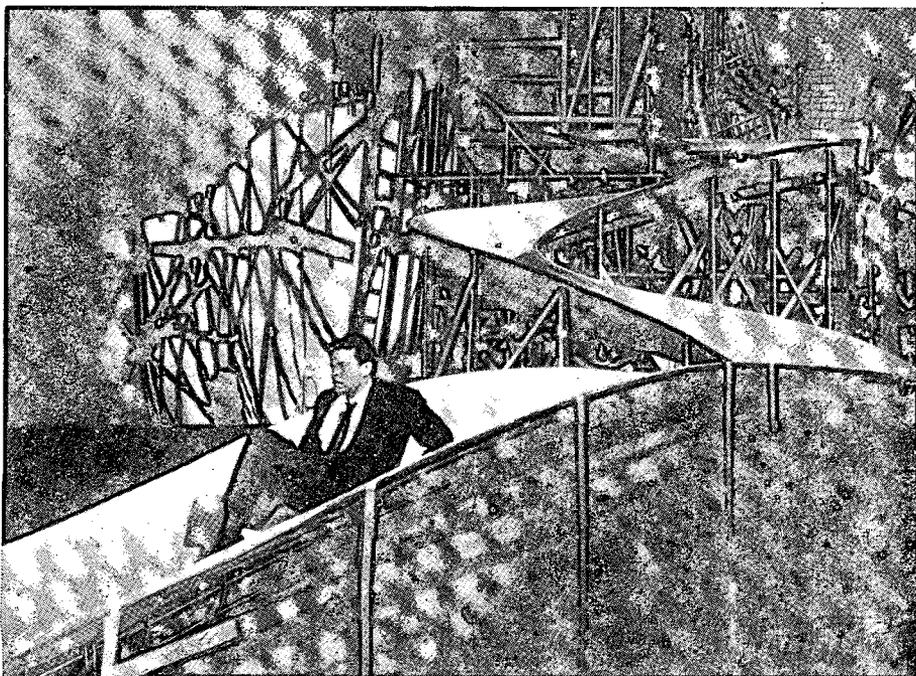
---

[1] George Sadoul: *Storia del Cinema,* Einaudi, Torino, 1951.

In *Macbeth* e *Othello* è evidente, almeno in parte, il ritorno di Orson Welles alle sue precedenti esperienze teatrali. A tal proposito si racconta che, al tempo in cui era regista di teatro, egli usava illuminare gli spettatori con un riflettore, e negli intervalli faceva sparare dei colpi di pistola sul pubblico; e faceva ciò, egli diceva, per rendere il pubblico partecipe della scena (realizzando — forse senza saperlo ed in un modo del tutto personale — quello che Max Reinhardt aveva affermato molti anni prima, cioè che « il pubblico è la metà dell'attore »); ed è inoltre noto che nel 1936 Welles realizzò, al Teatro Lafayette di Harlem, un « Macbeth » negro, trasportando la vicenda ad Haiti e facendo del re di Scozia un capo tribù locale.

E' indubbiamente sotto tale influenza e per il desiderio di cimentarsi con delle opere impegnative e già affermate come capolavori d'arte che Welles ha scelto testi di Shakespeare. E naturalmente ha realizzato il *Macbeth* tenendo conto delle sue passate esperienze facendo svolgere la vicenda e l'azione in un clima di barbarie allucinante e di stregoneria negra. Dal che deriva la differenza, cui accennavamo prima, tra il *Macbeth* di Welles e lo *Hamlet* di Olivier: mentre quest'ultimo si è mantenuto fedele — fin troppo — al testo teatrale originale realizzando, più che una creazione originale, una « traduzione » del testo teatrale (con una messa in scena molto fedele alla migliore tradizione inglese) nella quale per altro rifulgono la recitazione degli attori e gli innumerevoli, sapienti e funzionali movimenti di macchina, i quali vengono quasi a identificarsi con l'atmosfera della tragedia, assumendo metaforicamente un valore di simbolo) Welles invece ha realizzato qualcosa di nuovo: se non altro ha creato un clima drammatico nuovo, realizzando un'opera che trae ispirazione da un testo teatrale, ma è rinnovato dall'uso cosciente del nuovo mezzo di espressione.

D'altra parte, dobbiamo rilevare in *Macbeth* e in *Othello* un grave difetto: cioè l'eccessivo barocchismo che in essi è profuso, nei costumi, nella scenografia e, per il *Macbeth*, nella atmosfera eccessivamente fumosa e nelle bizzarrie di vario genere (quei copricapi che vorrebbero essere primitivi, e che invece appaiono carnevalescamente teatrali). Tutto ciò è senza dubbio indice di cattivo gusto (cattivo gusto riscontrabile anche — per esempio — in alcune forzature tecniche e in alcune inisistenze espressionistiche nei primi due suoi film; nella scena finale di *The Stranger;* nella convenzionalità di alcune figure in *The*

ORSON WELLES: *The magnificent Ambersons* (L'orgoglio degli Amberson, 1942)

ORSON WELLES: *The magnificent Ambersons* (L'orgoglio degli Amberson, 1942)

ORSON WELLES: *The lady from Shanghai* (La signora di Shangai, 1947)

ORSON WELLES: *The lady from Shanghai* (La signora di Shangai, 1947)

ORSON WELLES: *Macbeth* (1947-48)

ORSON WELLES: *Macbeth* (1947-48)

ORSON WELLES: *Macbeth* (1947-48)

ORSON WELLES: *Macbeth* (1947-48)

Lady from Shanghai): perché, se Orson Welles ha saputo realizzare opere con delle caratteristiche stilistiche che è impossibile ignorare o disconoscere, d'altra parte denuncia, in piú parti della sua opera, un cattivo gusto che è dovuto indubbiamente al proprio istinto e desiderio di meravigliare e di creare qualcosa di inaudito, da cui si lascia trascinare fino a perdere il senso della misura e il controllo del proprio equilibrio espressivo.

Ed è appunto il contrasto tra le sue qualità realizzative e questo suo cattivo gusto (che a G. C. Castello piace qualificare « dilettantesca barbarie ») che non ci permette di dare un giudizio definitivo e di trarre una conclusione dall'opera di Orson Welles per ciò che riguarda il suo stile e la validità artistica della sua opera, vista nel suo complesso.

Possiamo però concludere affermando che nonostante i difetti e le contraddizioni esistenti nell'opera di Welles, non possiamo negare che costui abbia dato al cinema — specialmente con le sue due prime opere — qualcosa di pregevole che è impossibile ignorare o solamente dimenticare. Uomo utilissimo al cinema e al rinnovamento dei suoi mezzi espressivi, dobbiamo a Welles l'avere riportato in auge i mezzi propri del cinema, usati largamente nel passato ed oggi ingiustamente messi da parte in blocco da un buon numero di cineasti contemporanei.

C'è da sperare soltanto che in avvenire Orson Welles, controllando di piú le sue doti artistiche e di ingegno cinematografico, ci dia opere piú complete e piú perfette.

Questo suo lungo silenzio, che dura ormai dal 1951 — silenzio interrotto nel 1952 con la pubblicazione di un libro [1] (nel quale vengono narrate le vicende di un rappresentante di una bibita americana in una piccola isola immaginaria, ma che in effetti narra le esperienze personali di un americano alle prese con la vecchia Europa) libro che è qualcosa di mezzo tra il romanzo vero e proprio e l'abbozzo di uno scenario: se portato sullo schermo dallo stesso Orson Welles, potrebbe uscirne quel film comico e picaresco che egli ha sempre sostenuto di desiderare di fare; e nel 1953 dalla rappresentazione a Parigi di una commedia che è un'amabile satira della produzione cinematografica americana e di quella italiana, particolarmente

---

[1] Orson Welles: *Une grosse legume*, Gallimard, Editeur. Collection « L'Air du temps », Paris, 1952, traduz. di Maurice Bessy.

di quella di film neorealisti italiani — questo suo silenzio, dicevamo, ci fa sperare che in lui maturi l'opera che serva a diradare completamente i dubbi che ancora permangono sulla validità della sua arte.

Roberto Pariante

Filmografia

Orson Welles ha diretto:

1941 - CITIZEN KANE - *Produzione*: Mercury Film-R.K.O. - *Sceneggiatura e dialoghi*: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles - *Fotografia*: Gregg Toland - *Scenografia*: Van Nest Polglase, Perry Ferguson, Darrel Silvera - *Musica*: Bernard Herrmann - *Attori*: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, Raj Collins, Erskine Sanford, Everett Sloane, George Coulouris.

1942 - THE MAGNIFICENT AMBERSONS - *Produzione*: Mercury Film-R.K.O. - *Soggetto*: basato sul romanzo di Booth Tarkington - *Sceneggiatura e dialoghi*: Orson Welles - *Fotografia*: Stanley Cortez - *Scenografia*: Marc Lee Kirk - *Costumi*: Ed. Stevenson - *Musica*: Bernard Herrmann - *Attori*: Joseph Cotten, Anne Baxter, Tim Holt, Agnes Moorehead, Donald D. Haway, Ray Collins.

— JOURNEY INTO FEAR - *Produzione*: Mercury Film-R.K.O. - *Sceneggiatura*: Orson Welles e Joseph Cotten (portato a termine da Norman Foster).

— IT'S ALL TRUE - *Produzione*: Mercury Film-R.K.O. (*Il film non fu terminato*).

1945 - THE STRANGER - *Produzione*: International Pictures - *Soggetto*: Victor Trivas - *Sceneggiatura e dialoghi*: Anthony Veiller - *Fotografia*: Russell Metty - *Scenografia*: Perry Ferguson - *Musica*: Bronislaw Kaper - *Attori*: Orson Welles, Loretta Young, Edward G. Robinson, Philip Merivale, Richard Long. Biron Keith, Billy House.

1947 - THE LADY FROM SHANGHAI - *Produzione*: Columbia Pictures - *Soggetto*: basato sul romanzo di Sherwood King - *Sceneggiatura e dialoghi*: Orson Welles - *Fotografia*: Charles Lawton jr. - *Scenografia*: Wilbur Menefee e Herrman Schoenbrun - *Musica*: Heinz Roemheld - *Canzone*: Roberts e Fisher - *Attori*: Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane, Glenn Anders, Ted de Corsia, Erskine Sanford, Gus Schilling, Carl Frank.

1947-48 - MACBETH - *Produzione*: Republic - *Soggetto*: basato sulla tragedia di William Shakespeare - *Sceneggiatura*: Orson Welles - *Fotografia*: Jack Russel - *Scenografia*: Orson Welles - *Musica*: Jacques Ibert - *Attori*: Orson Welles, Janette Nolan, Donald O'Hierlinghie, Peggy Webster, Roddy MacDonald.

1951 - OTHELLO - *Soggetto*: basato sulla tragedia di William Shakespeare - *Sceneggiatura*: Orson Welles - *Fotografia*: Anchise Brizzi, G.R. Aldo ed altri - *Scenografia*: Orson Welles - *Attori*: Orson Welles, Suzanne Cloutier, Michael Mac Liammoir.

Orson Welles ha, inoltre interpretato:

1942 - JOURNEY INTO FEAR - di Norman Foster - con Dolores Del Rio e Joseph Cotten.

1944 - JANE EYRE (*La porta proibita*) - di Robert Stevenson - con Jean Fontaine.

— FOLLOW THE BOY (*Paloma nera* o *La nave della morte*) - di Eduard Sutherland - (O. Welles vi appare in un sketch insieme a Marlene Dietrich).

1946 - TOMORROW IS FOREVER (*Conta solo l'avvenire*) - di Irving Pichel - con Claudette Colbert e George Brent.

1948 - BLACK MAGIC (*Cagliostro*) - di Gregory Ratoff - con Valentina Cortese e Akim Tamiroff.

1949 - THE THIRD MAN (*Il terzo uomo*) - di Carol Reed - con Joseph Cotten e Alida Valli.

— THE PRINCE OF FOXES (*Il Principe delle volpi*) - di Henry King - con Tyrone Power e Wanda Hendrix.

1950 - THE BLACK ROSE (*La rosa nera*) - di Henry Hataway - con Tyrone Power e Cécile Aubry.

1953 - TRENT'S LAST CASE (*Il tiranno di Glenn*) - di Herbert Wilcox - con Margaret Lockwood e Michael Wilding.

— L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU' - di Steno - con Totò e Viviane Romance.

Bibliografia essenziale

Roy Alexander Fowler: *Orson Welles.* A First Biography. London Pendulum « Popular Film Series », 1946.

Jean Cocteau e André Bazin: *Orson Welles,* Paris, Ed. Chavane, Collez. « Le cinéma en marche », 1950.

Orson Welles e J. Mankiewicz: Estratto dallo scenario di *Citizen Kane,* in « La Revue du Cinéma », N. 3, dicembre 1946.

Orson Welles: Estratto dallo scenario di *The Magnificent Ambersons,* in « La Revue du Cinéma », N.3, dicembre 1946.

Jacques Bourgeois: *Le cinéma à la recherche du temps perdu,* (sul cinema, Proust e Welles), in « La Revue du Cinéma », N. 3, dicembre 1946.

Jacques Manuel: *Essai sur le style d'Orson Welles* (a proposito di *The Magnificent Ambersons*, in « La Revue du Cinéma », N. 3, dicembre 1946.

Andr, Bazin, Pierre Laroche, Georges Sadoul, Denis Marion, Jean Mitry, in « *Ciné-Club* », N. 7, Paris, maggio 1948. Numero dedicato a Orson Welles.

G. C. Castello: *The Magnificent Orson Welles*, in « Bianco e Nero », anno X, n. 1, gennaio 1949.

Franco Dorigo: *Orson Welles*, in « Cinema », n.s., n. 103, febbraio 1953.

Jacques Doniol-Valcroze: *Le trionphe d'une bonne intention* (riguardo a *Citizen Kane*), in « La Revue du Cinéma », N. 1, ottobre 1946.

Marc Soriano: *Cinq remarques sur Orson Welles* (riguardo a *The magnificent Ambersons*), in « La Revue du Cinéma » N. 5, febbraio 1947.

Jacques Bourgeois: *Orson Welles enchaîné...* (riguardo a *The Stranger*), in « La Revue du Cinéma », autunno 1947.

Jacques Doniol-Valcroze: *Rita est morte, à l'aube, seule...* (riguardo a *The Lady from Shanghai*), in « La Revue du Cinéma », marzo 1948.

Jacques Bourgeois: *Le sujet et l'expression au cinéma* (à propos d'*Hamlet* et de *Macbeth*), in « La Revue du Cinéma », n. 18, 1948.

Maurice Bessy: *Les vertes statues d'Orson Welles* (riguardo a *Othello*), in « Cahiers du Cinéma », n. 12, maggio 1952.

Michel Dorsday: *Othello ou La solitude de notre temps*, in « Cahiers du Cinéma », n. 16, ottobre 1952.

G. V. (Glauco Viazzi): *Citizen Kane*, in « Bianco e Nero », anno IX, n. 5, luglio 1948.

Guido Aristarco: *La signora di Shangai*, in « Cinema », n. s., n. 1, 25 ottobre 1948.

Fernaldo di Giammatteo: *Macbeth*, in « Bianco e Nero », anno XII, n. 4, aprile 1951.

André Bazin e Jean Jacques Tacchella: *Les secrets d'Orson Welles* (intervista), in « L'écran français », 21 settembre 1948.

G. C. Castello: *A Orson Welles piacciono Eduardo De Filippo e De Sica* (intervista), in « Il mattino del popolo », Venezia, 4 settembre 1948.

Orson Welles: *Le realisme ne m'interesse pas* (intervista), in « La Revue du Cinéma », n. 18, 1948.

Orson Welles: *Une grosse legume*, Gallimard, Editeur. Collection « L'Air du temps », Paris 1952. Traduzione di Maurice Bessy.

(*a cura di* R. P.)

Motivi per un film storico nostro:
il banditismo nell'Italia Meridionale

Che la nostra storia sia stata finora trascurata, peggio travisata, dagli uomini di cinema italiani è cosa ormai pacifica, documentata dalla congerie di film pseudo-storici che ci hanno presentato le gesta piú o meno gloriose dei nostri antenati con un tono, diremmo, alla Salgari, mettendo cioè in rilievo o il lato avventuroso, o il lato sentimentale, o quello retorico-passionale di esse. Ma mai, tranne qualche rarissima eccezione, i nostri registi si sono preoccupati di dare un ritratto fedele di un'epoca, di un avvenimento, di un personaggio; mai si sono avvicinati ad essi con una adeguata preparazione culturale e storica, che permettesse un'intima ed approfondita comprensione, non limitata agli aspetti piú esteriori e vistosi, i quali in fondo finiscono per ridurre la storia ad un'antologia di vicende che nulla hanno da invidiare ai piú vieti romanzi d'avventure, ai piú scontati e ridicoli « romanzi neri » della letteratura inglese. Possiamo infatti definire storici film come *Il conte di Sant'Elmo* di Brignone, *Donne e briganti* di Soldati o *Romanticismo* di Fracassi? Eppure i suddetti lavori, accanto ai quali ne potremmo elencare almeno un centinaio, hanno per argomento un preciso e ben individuato periodo storico, che fa parte della nostra tradizione risorgimentale; non molto lontano nel tempo quindi e, per di piú, studiato a fondo da autori insigni quali il Croce, il De Sanctis, l'Omodeo, tanto per citare qualche nome. Ciò non toglie però che gli artefici dei film risorgimentali si siano ispirati, per evidenti ragoni di cassetta ed anche di « cervello », piú ai romanzi d'appendice che agli studi storici meditati e profondi, con il risultato che ognuno immagina: l'avvenimento storico è ridotto a semplice pretesto per imbastire una vicenda romanzesca, dalla quale è bandita ogni seria ricerca dei fatti, che penetri con la dovuta puntua-

lità nelle cause storiche, psicologiche e sociali che tali fatti hanno causato.

Insomma, se si eccettuano il sempre validissimo *1860* (1933) di Alessandro Blasetti ed i recenti *Senso* di Visconti e *La pattuglia sperduta* di Nelli (a proposito dei quali potremmo avanzare piú d'una seria riserva), non si può certo dire che il nostro cinema si sia degnamente occupato della storia italiana ed in particolare della storia del Risorgimento, che pure dovrebbe esserci ancora vicina, strettamente legata ai piú recenti avvenimenti da noi stessi vissuti, e che potrebbe offrire una fonte inesauribile di soggetti, di spunti suscettibili di interessanti sviluppi, anche sul piano commerciale. Senza peraltro dover ricorrere, per attrarre l'attenzione del pubblico, ai romanzi di Mastriani od ai centoni a base di solenni dogi e candide ed inamidate pulzelle.

In questo senso, ad esempio, un film o piú film che trattassero l'argomento del banditismo nell'Italia meridionale durante il secolo diciannovesimo potrebbero suscitare grande interesse anche presso il pubblico, pur senza scantonare nel romanzesco e nel gratuito. Ché la storia del banditismo possiede di per sé tanti e tali avvenimenti drammatici ed emozionanti da accontentare lo spettatore piú esigente; quasi tutti i suoi protagonisti, da Laurenziello a Iaccone, da Parafante a Fra Diavolo, sono ormai tinti del colore della leggenda e le loro avventure sono ormai divenute, nell'immaginazione del popolo, non dissimili da quelle dei Cavalieri della Tavola Rotonda. I briganti di quel periodo sono generalmente considerati, e qui il cinema ha la sua parte di responsabilità, eroi da fumetto che si innamorano di nobili donzelle e che dànno scacco matto agli stranieri dominatori d'Italia; specie di Robin Hood nostrani, dunque. Cosí infatti Zampa ci ha presentato in uno dei suoi primi film, *Fra Diavolo* con Enzo Fiermonte e Elsa De Giorgi, il bandito Michele Pezza, soprannominato appunto Fra Diavolo: eroe senza macchia e senza paura, scanzonato ed audace, abile nell'organizzare i colpi piú impensati e nel conquistare il cuore tanto delle soavi e bionde fanciulle quanto delle navigate cortigiane. Un bandito insomma vagamente operettistico, pieno di baldanza e di amor patrio. Anche Pietro Germi, seppur su di un piano assolutamente diverso, non è riuscito a darci un ritratto bastevolmente centrato del banditismo ne *Il brigante di Tacca del Lupo* (interpreti principali Amedeo Nazzari, Fausto Tozzi, Saro Urzí, Cosetta Gre-

co), che ha per argomento un episodio della lotta tra le truppe regolari dell'Italia unificata ed i briganti, annidati tra i dirupi della Calabria. Abbiamo citato *Fra Diavolo* ed il film di Germi soprattutto perché risultano quanto mai indicativi per porre in chiari termini il problema del brigantaggio nell'Italia meridionale: nei primi anni dell'ottocento abbiamo le bande di brganti che combattono contro il governo francese, dominatore del regno di Napoli, propugnando la liberazione della penisola dal giogo straniero. Tale situazione è stata variamente ed abbondantemente sfruttata dai nostri registi, che ne hanno fatto, in un modo grossolanamente retorico, quasi un'anticipazione dei moti rivoluzionari risorgimentali. D'altra parte però una cinquantina d'anni dopo il brigantaggio meridionale volge le sue armi contro il regno d'Italia — ed un episodio di questa lotta è appunto trattato ne *Il brigante di Tacca del Lupo* — con la stessa ferocia e tenacia con le quali aveva combattuto i francesi. E' più che sufficiente questo fatto per farci comprendere come sia troppo semplicistico ed inesatto porre questo problema come uno dei tanti esempi di spirito patriottico, di coscienza nazionale; come uno di quegli avvenimenti di cui troppo spesso il cinema si serve per profondere retorica e lacrime a piene mani, come nel caso dei moti insurrezionali ed irredentistici (basti pensare a film come *La campana di S. Giusto, Bella non piangere, La taverna della libertà*, tanto per citare i primi titoli che vengono in mente).

Ma al fondo del brigantaggio meridionale non c'è amor patrio, ma tutt'al più selvaggio attaccamento di un popolo primitivo al « modus vivendi » tradizionale di fronte ai nuovi regimi, alle nuove istituzioni; e non soltanto a quelle venute da popoli stranieri, ma anche a quelle instaurate poi dello stesso governo italiano. Donde nasce l'accanita lotta contro il governo napoleonico, prima, e poi contro il governo italiano. A questo punto giova citare, per meglio chiarire attraverso autorevoli giudizi questo problema, che nelle nostre intenzioni vorrebbe essere una specie di « proposta per film », alcuni pareri degli storici che di questo fenomeno particolarmente si sono occupati. Molti sono coloro che hanno considerato il brigantaggio meridionale come un'insurrezione simile a quella combattuta dagli abitanti francesi della Vandea. Si tratterebbe — ricordate film come *I ribelli della Vandea* (protagonista Jean Marais) o *L'eroe della Vandea* (protagonista Amedeo Nazzari)? — di insurrezioni di masse contadine legate alla tradizio-

ne, ai vecchi sistemi politico-sociali, spazzati via dalla rivoluzione francese; movimento, questo della Vandea, largamente trattato dalla letteratura e quindi dal cinema francesi. Ma nei briganti italiani del 1806-11 e dei primi anni dopo il 1860 non v'è assolutamente traccia della tenace fedeltà che gli abitanti della Vandea nutrivano per i loro padroni, per la Chiesa, per tutto quanto fosse legato alla tradizione. Invece di una nuova Vandea altri storici, come il Rodolico, l'Amante, Giacomo Lumbroso, considerano il brigantaggio come un vero e proprio movimento di opposizione allo straniero. Ma abbiamo già visto come questa conclusione, seppur suggestiva e probante, non può essere tutto sommato considerata valida, ché allora non si potrebbe poi spiegare la successiva opposizione al governo italiano.

E allora cosa fu il brigantaggio meridionale? « *Fu la conseguenza di una questione agraria e sociale che travagliò l'Italia meridionale, come hanno dimostrato le inchieste parlamentari italiane del 1863 e gli scritti dei meridionalisti, come Villari e Fortunato...* », così conclude Walter Maturi [1], suffragando la sua tesi con dichiarazioni di personalità dell'epoca. Re Giuseppe, scrivendo al fratello Napoleone, li definiva « ... *dei poveri contadini ai quali si è fatto sperare il saccheggio dei ricchi e di Napoli* »; il generale Reyner diceva che il manifestarsi del banditismo non era altro che una guerra dei poveri contro i ricchi, mentre l'inglese Stuart dichiarava che la lotta era « ... *la rivolta del basso popolo, della gente senza lavoro, dei poveri contro la classe superiore* ». Dal canto nostro, ci sentiamo di condividere pienamente la tesi del Maturi, senza dubbio la più fondata ed attendibile tra quante sono state avanzate sino ad oggi dai più illustri storici e sociologi.

Chiarita dunque la base di questa lotta, poggiante forse più su motivi di ordine economico che politico, dobbiamo ancora aggiungere che molto spesso il formarsi di bande, l'infuriare di sanguinose battaglie erano provocate dai maneggi dei Borbonici rifugiati in Sicilia; costoro, con l'aiuto degli inglesi, facevano sbarcare sulle coste della Calabria ogni sorta di malfattori, di veri e proprii banditi, liberati dalle carceri siciliane. Per cui le battaglie o le scaramucce assunsero quasi sempre ca-

---

[1] Walter Maturi: *Corso di Storia del Risorgimento,* Anno Acc. 1953-54, Torino. Molte delle altre notizie e citazioni contenute in questo articolo sono tratte appunto dalla suddetta pubblicazione.

ratteri di inaudita ferocia, che spinsero il governo francese a prendere misure terribili; specialmente contro la popolazione che, o per omertà o per effettiva solidarietà, appoggiava i briganti. Alcuni dei quali giunsero a conseguire titoli nobiliari, autodichiarandosi sovrani della loro zona d'azione. A questo proposito ricordiamo la frase che uno di costoro, di nome Laurenziello, disse a dei soldati francesi, mentre li derubava dei loro cavalli: « *Anch'io sono re; brigante è lui* (il re di Napoli) *e brigante son io, egli con trentamila uomini ed io con cento* ». Questa frase è già di per sé sufficiente a chiarirci l'indole e gli intendimenti di molti di costoro, che giunsero ad occupare intere città, come Cosenza, tenuta da Panedigrano per parecchio tempo, fino a che il generale Massena nel 1806 non lo obbligò a sgombrare la città. Si è detto poc'anzi come il fenomeno del brigantaggio fosse essenzialmente una conseguenza di una quesione agraria e sociale che travagliò, e travaglia ancor oggi, l'Italia meridionale (ricordiamo, tra i tanti esempi che potremmo portare, *La terra trema,* di Visconti oppure, in campo letterario, il notissimo « Cristo si è fermato a Eboli » di Carlo Levi o « Contadini del sud » di Scotellaro). A quei tempi si cercò di porre rimedio a questo stato di cose con una serie di riforme agrarie, come le leggi sull'abolizione della feudalità, sulla divisione delle terre demaniali, sulla censuazione del Tavoliere delle Puglie, sull'abolizione dei fidecommessi; riforme che avrebbero dovuto essere veramente rivoluzionarie, ma che in effetti non migliorarono di molto la situazione, ma anzi contribuirono a creare un sempre maggior malcontento. I poveri contadini affermavano che i grossi proprietari erano sempre gli stessi, a dispetto di ogni legge; dal canto loro i nobili latifondisti si lamentavano di essere stati trattati come cani dal governo napoleonico, che pure molto doveva a loro. Se a ciò si aggiunge il fatto che il blocco continentale voluto, imposto da Napoleone quasi annullava ogni forma di commercio, avremo un quadro completo della situazione; che naturalmente favoriva e spesso determinava il sorgere delle bande brigantesche, che si moltiplicarono e crebbero a dismisura quando a Giuseppe Bonaparte successe Gioacchino Murat, una delle figure più discusse della storia. (Pensiamo, tanto per avanzare una proposta concreta, ad un film imperniato sulla figura di questo sovrano, la cui condotta è stata variamente giudicata ed ha dato origine ai giudizi più disparati. Ma i pericoli che si correrebbero nell'accostarsi ad un simile personaggio sono

moltissimi, non ultimo quello di non riuscire a sceverare quanto di reale e quanto di romanzesco gli è stato attribuito).

Sovrano eminentemente militare, Gioacchino Murat estese la coscrizione militare obbligatoria a tutti gli uomini validi dai diciassette ai venticinque anni. Questa istituzione fu certamente una tra le piú impopolari di quei tempi — da paragonarsi, per la resistenza che incontrò, alla altrettanto impopolare «Tassa sul macinato», imposta però dal governo italiano in epoca piú vicina a noi —. Moltissimi furono i renitenti alla leva ed i disertori, che non trovarono di meglio che andare ad ingrossare le file dei briganti; costoro ripresero in pieno, dopo un certo periodo di stasi, la loro azione, incitati dal fatto che le flotte inglesi avevano operato un'incursione nel golfo di Napoli (1809). La Calabria, la Basilicata ed il Salernitano furono nuovamente teatro di lotte sanguinosissime, di stragi crudeli, sia da parte dei briganti, sia da parte delle truppe francesi, a capo delle quali fu posto il generale Carlo Antonio Manhès, altra figura che sarebbe oltremodo interessante «revisionare», sia pure cinematograficamente. Il suo operato, variamente giudicato dagli storici, mise la parola «fine» a questo primo periodo del brigantaggio meridionale, i cui ultimi esponeti finirono tragicamente: Francesco Muscato Bizzarro venne ucciso dalla sua stessa amante, che sembra avesse voluto vendicare con questo atto la morte di una loro figlia, uccisa dallo stesso Bizzarro; il famoso Parafante fu ucciso a Nicastro da un altro brigante, Saveriello, nel corso di una lotta selvaggia che vide la morte di entrambi i contendenti (non sembra un tipica scena di film western?). Con la morte di Taccone, ucciso da una guardia civica nel giugno del 1811, anche in Calabria il brigantaggio poté considerarsi finito, o meglio, temporaneamente placato; anche se sporadicamente si verificarono ancora episodi cruenti e lotte sanguinose tra banditi e forze legali. Ma abbiamo detto «temporaneamente placati», ché infatti non scomparvero le cause per cui il banditismo sorse e prosperò; cause, lo ripetiamo, di complessa origine, non facilmente identificabili con questo o quel motivo, con questo o quel governo. E' la riprova di ciò si ha nel fatto che il brigantaggio, stroncato dalla repressione sistematica del generale C. A. Manhès e dalle circostanze, esploderà nuovamente, e con risultati deleteri per la nazione italiana, parecchi anni dopo, quando la situazione non ancora abbastanza solida del nostro governo permetterà loro di riprendere la lotta selvaggia, terribi-

le per il suo stesso carattere di imboscata, di guerriglia, di rappresaglia. Annidati tra i dirupi, in luoghi quasi inaccessibili, protetti quasi sempre dalla popolazione, essi per molti anni si opposero con irriducibile tenacia alle forze regie, tanto da far apparire agli occhi di molti come vana l'immensa impresa unificatrice di Garibaldi e di Cavour (e Germi, ne *Il brigante di Tacca del Lupo*, è riuscito a darci con sufficiente evidenza, se non le cause, almeno l'aspetto esteriore, i modi di queste lotte svolgentisi nella cornice selvaggia e maestosa delle montagne calabresi).

* * *

Questa è, a grandi tratti e senza alcuna pretesa di approfondimento, la storia del brigantaggio meridionale nel secolo diciannovesimo. Una storia, appunto per la sua complessità, tutta da sfruttare, da rivelare. E, si badi, per ovvie ragioni di spazio ci siamo soffermati soltanto sul secolo diciannovesimo, trascurando le più remote manifestazioni del brigantaggio, nato nel Cinquecento durante il dominio spagnolo in Italia. Nato essenzialmente come rivolta di un popolo oppresso contro l'ingiustizia e la miseria volute dal governo vicereale o dal signore feudale; e degenerate poi in sanguinose lotte, dominate dai più contrastanti interessi e tinte dai colori fantasiosi della leggenda. Questo potrebbe essere uno dei compiti del cinema, quello cioè di separare il vero dal leggendario, dandoci una realtà storica il più possibile aliena da quelle deformazioni che finora si son potute riscontrare nella quasi totalità dei nostri film definiti a torto « storici ». Film, questi, che sembrano esclusivamente ispirarsi alla realtà dei cantastorie, per i quali i briganti erano sempre degli eroi, veri e proprii protettori del popolo, che rubavano il danaro ai ricchi per distribuirlo ai poveri; che prendevano la merce agli incettatori e, nel periodo di carestia, la vendevano a poco prezzo ai bisognosi. Nelle filastrocche dei cantastorie i briganti apparivano né più né meno che tanti emuli o predecessori del leggendario Zorro, difensore dei deboli, instancabile persecutore dei tiranni e, al caso, perfetto e compito uomo di mondo. Ora, se non ci sentiamo di negare per qualcuno di essi una certa ed indiscutibile nobiltà d'intenti, tuttavia non possiamo fare a meno di dubitare fortemente della legittimità e della generosità di questi eroi da leggenda.

D'altra parte essi ci appaiono nient'altro che vittime di

quelle particolari condizioni politiche, economiche e sociali, che si possono esprimere benissimo con una sola parola: miseria. Non a caso infatti il brigantaggio prosperava e purtroppo prospera in quelle regioni povere di tutto; in quelle regioni dove non erano ancora giunte le strade, le scuole; dove la piú elementare giustizia sociale era totalmente sconosciuta. Appunto da queste penose condizioni di vita il brigantaggio prese sviluppo e, da episodico ed occasionale avvenimento che era, assunse ben presto le proporzioni veramente allarmanti avute nel secolo scorso e ai nostri giorni. E' di pochi anni fa il lungo episodio del bandito Giuliano, il fuorilegge di Montelepre che ha rinnovato intorno alla sua figura le leggende degli antichi briganti. E' di oggi la lotta in corso fra i poveri paesi e le aspre giogaie dell'Aspromonte, insanguinate da lotte ed avvenimenti che ci riportano in modo impressionante indietro di piú d'un secolo: avvenimenti, lotte, personaggi, climi sembrano essersi fermati all'epoca borbonica, tanto da sembrare anacronistici, se non rivestissero caratteri cosí vivi di urgenza e di drammaticità. (« .... *Accanto ad una delinquenza spicciola, occasionale, di iniziativa individuale, c'è in questo estremo lembo dell'Italia qualche cosa di piú serio, di ben piú grave: una opposizione violenta ed organizzata alle leggi, ai suoi rappresentanti, all'idea stessa dello Stato. Fa capo alla Onorata Società, un'organizzazione che è vecchia di un secolo e mezzo e che con la fedeltà di uno specchio riflette l'arretratezza cupa e chiusa di certi ambienti dell'Aspromonte, la sfiducia o meglio l'aperta ostilità allo Stato, il gusto alla sopraffazione, l'ambizione a essere qualcuno in una società che non dà possibilità d'ascesa nella politica, nelle professioni, nei commerci; infine un concetto distorto e medioevale dell'onore e della giustizia.... Questa forma di malavita cominciò a diffondersi al tempo dei Borboni e i suoi primi statuti furono in parte presi dalla camorra napoletana, in parte dalla mafia siciliana. Ma presto si distaccò dai due modelli per adattarsi alla società di cui era espressione* » (1). A questo punto ci pare interessante citare quei pochi, pochissimi film italiani che, sia pure in modo incompleto, hanno tentato di affrontare questi temi particolari, sfrondandoli dei molti — troppi — particolari romanzeschi e falsi (e non intendiamo soltanto riferirci al fenomeno del

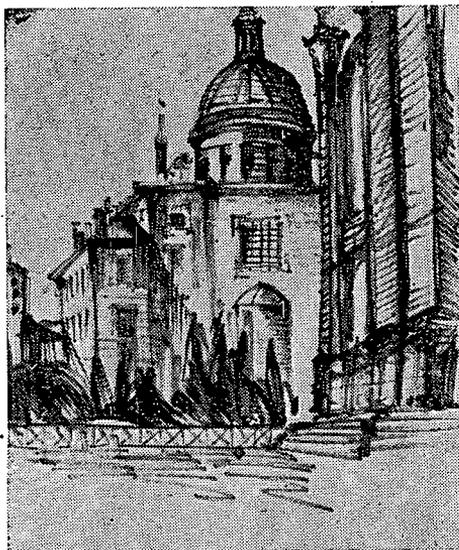
(1) Nicola Adelfi: *Il mondo tenebroso dell'« Onorata Società »*, ne « La nuova stampa » del 22 settembre 1955.

brigantaggio calabrese, ma a tutte quelle associazioni che, come dice l'Adelfi nell'articolo citato, « ...*di fronte alla legge sono un'associazione a delinquere* »). Abbiamo già menzionato Pietro Germi per il film *Il brigante di Tacca del Lupo*, che ha per argomento le lotte tra forze regie e i banditi calabresi; possiamo ora ricordare il film di Zampa *Processo alla città*, tentativo felicemente riuscito nel descrivere un particolare ambiente ed una particolare società, dominata dalla « Camorra » e dai suoi incensurati fautori. Prima ancora di realizzare il film sui briganti di Calabria, lo stesso Germi aveva portato sullo schermo, rifacendosi però ai giorni nostri, le vicende di un giovane pretore alle prese con la mafia siciliana (*In nome della legge*). Altri film, se si eccettua *I fuorilegge* di Vergano, imperniato sulla figura del bandito Giuliano, non ricordiamo; non già perché nessun regista abbia pensato a simili argomenti, ma proprio perché vi ha pensato spesso e male, accentuando con soverchia faciloneria quanto di avventuroso ed emozionante poteva esserci nella vicenda in sé e rendendo tutto irrimediabilmente falso e fumettistico. (Pensiamo, tanto per citare un caso, al film di Brigone *Il conte di Sant'Elmo*, in cui il brigante (M. Serato) altri non era se non il nobile e mondano conte di Sant'Elmo, animato da patriottici propositi e dall'amore per una candida fanciulla, figlia diletta — vedi combinazione — del suo nemico!).

Concludendo, pochissimi sono stati i film che abbiamo sufficientemente messo a fuoco questi problemi, fatti e figure; anzi, la maggior parte dei registi italiani, per non dire di certi stranieri, la ha ingiustamente ridotti alle modeste dimensioni di avvenimenti marginali, episodici ed ormai soltanto patrimonio di vecchie leggende popolari e di stampe ingiallite. Mentre invece la loro importanza, la loro attualità potrebbero facilmente essere messe in rilievo da quei fatti di cronaca recenti e dolorosi, sui quali non ci sembra il caso di insistere.

Da tempo si parla, a proposito del nostro cinema, di carenza di buoni soggetti, di buoni spunti, mentre si trascura del tutto o quasi la nostra storia, che potrebbe in tal senso costituire una miniera inesauribile; da sfruttare però con intelligenza, approfondimento e onestà. E soprattutto con uno spirito critico che non si limiti all'apparenza delle cose, ma penetri nel vivo di esse. Cosí considerato e studiato, il problema del brigantaggio potrebbe offrire piú d'una occasione ad un regista per fare un film veramente e compiutamente « storico ».

Lo stesso Germi, ad esempio, libero dalle preoccupazioni di fare un « western all'italiana », potrebbe nuovamente affrontare l'argomento con lo stesso impegno con il quale ha trattato quello della mafia siciliana di *In nome della legge*: i due problemi non sono poi tanto dissimili ed entrambi hanno voluto o vogliono, per essere risolti, non i generali Manhès, ma profonde riforme sociali, economiche e civili.

Massimo Scaglione

William S. Hart, l'uomo taciturno

Una singolare figura di « uomo del West » si stacca decisamente dal « popolo folto degli dèi minori » del cinema americano e tutti sovrasta e domina con la consistenza insolitamente umana del suo personaggio nuovo e diverso rispetto agli altri « cow-boys » del momento e di dopo, convenzionali ed operettistici.

Alludiamo a William S. Hart, che esplicò la sua attività accanto alle figure puramente commerciali di Broncho Billy, Hobart Bosworth, Dustin e William Farnum e, soprattutto, di Tom Mix, attivamente collaborando a quel vasto movimento pioniero che gettò le solide basi del massiccio edificio della civiltà filmica.

Quando Hart vide, per caso, il primo western della sua vita, si sentí oltremodo insoddisfatto e capí che era tutto da rifare. Si era ancora, per dirla con Dante, nella «grossa etade» del genere, rappresentata dalle esibizioni infantili o comunque dilettantesche di Broncho Billy che continuava a vivere sulla rendita di *The Great Train Robbery* e dalle moine di Dustin Farnum smagliante divo di Broadway e « cow-boy » da salotto. Sorgeva allora anche l'astro di Tom Mix, eroe di una serie di cortometraggi Selig, nei quali si muoveva incerto ed impacciato e, per quanto ex Texas-Ranger, tutt'altro che credibile.

Ma, sentiamo lo stesso Hart: « *Quei film del Far West sono assai lontani dalla realtà. Esco dal cinema furibondo. Tutto è falso, impossibile, ridicolo* ».

Da queste considerazioni nasce la sua vocazione cinematografica che dovrà ricevere la consacrazione ufficiale dell'incontro con una forte personalità del « movie pictures » americano: il regista e produttore Thomas Harper Ince (1882-1924). Entra cosí alla « New-York Motion Picture Company » portandovi un notevole bagaglio di esperienza pratica, una certa preparazione culturale e parecchio mestiere teatrale.

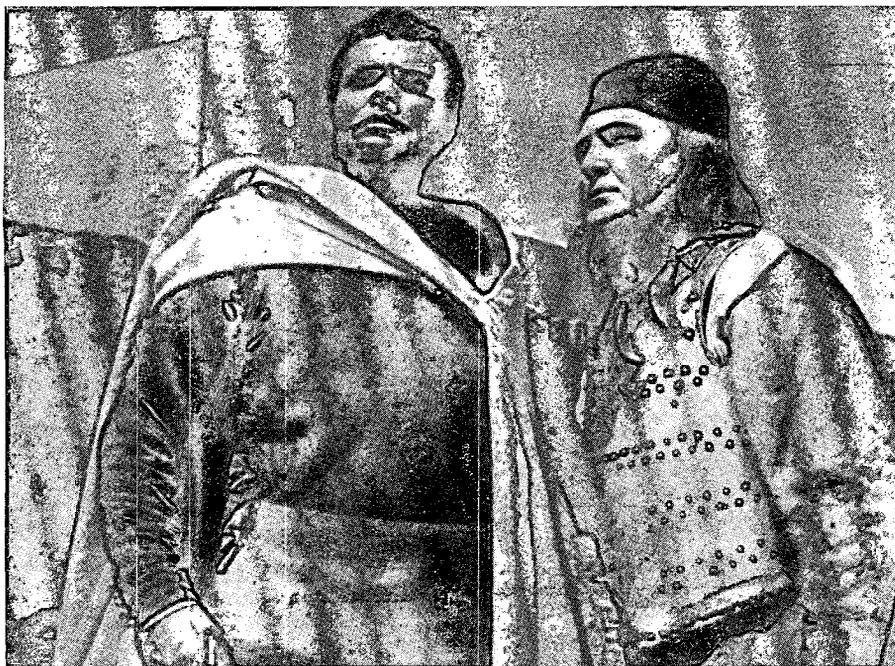
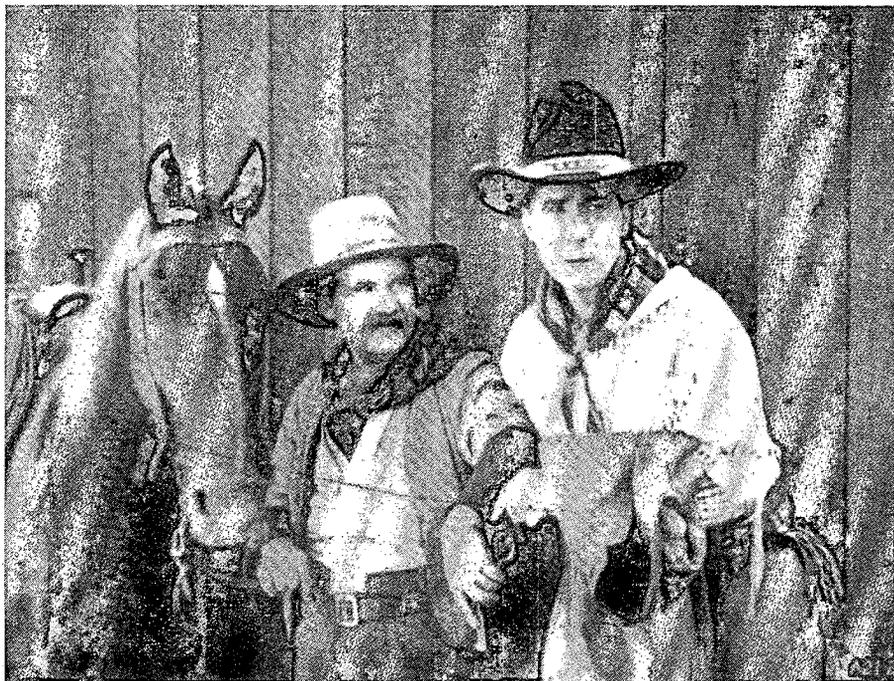
Nato a New Burgh (New York) il 6 dicembre 1863 [1] trascorse la sua infanzia presso i Sioux del Dakota. Il padre era inglese e la madre irlandese; questa morì prestissimo ed il padre lo affidò ad una nutrice indiana.

Fu attore e spettatore di quel mondo turbolento e pittoresco che preparava la potenza mondiale degli Stati Uniti. I carri coperti non avevano ancora ceduto del tutto il campo alla ferrovia, la quale il 10 maggio del 1869 aveva celebrato la sua giornata trionfale con il congiungimento dei due tronchi della linea transcontinentale, un capolavoro della tenacia umana, ma grondante « lacrime e sangue » per le grosse speculazioni degli affaristi, per le gesta di banditismo e per la reazione indiana. Ma erano soprattutto gli anni delle « corse all'oro »; i moderni argonauti (secondo la definizione di Bret Hart) non avevano il « candore ingenuo » dei mitici seguaci di Giasone, al contrario erano avventurieri della peggiore risma. Dice uno storico: « *Persino i medici non pensavano né a malati, né a malanni; essi cercavano solo oro e non avevano un minuto da perdere con impacci professionali* ». Le città prosperavano a vista d'occhio intorno alle banche ed ai saloons, templi massimi degli avari e dei prodighi, prodotti naturali di un ambiente che non conosceva le mezze misure. Nei saloons passavano fuori legge e sceriffi, indiani, giocatori di professione, sciantose, bari, mentre le orchestrine « a prova di bomba » cercavano di ingentilire l'ambiente con le popolari melodie di Stefano Foster o con le ultime importazioni dall'Europa. Il jazz era di là da venire, faceva appena appena capolino a New-Orleans sbucando dalle cornette dei primi anonimi suonatori di blues.

In questa cornice si svolse l'infanzia e l'adolescenza di William Surrey Hart. Il padre gli insegnò a sparare e la nutrice indiana gli raccontava le meravigliose leggende dei Sioux Dakota. Chi volesse avere un saggio di queste favole incantevoli, può proficuamente leggere « Pellerossa » di Piero Pieroni, il quale ne riporta anche due dei Dakota e precisamente: « Storia di un Dakota, di alcuni spiriti e di molti animali » e « Iktomi porta i Dakota sulla terra ».

In un saloon di Abilène, Bill vide il padre minacciato dal revolver del famoso fuorilegge Three-fingered-Texas-Jack e co-

[1] Questa è la data di nascita secondo il « Filmlexicon ». Per il Sadoul è nato nel 1876, per il Rieupeyrout nel 1871, per il Chiattone pure nel 1876.

ORSON WELLES: *Macbeth* (1947-48)

ORSON WELLES: *Othello* (1951)

REGINALD BARKER: *The fugitive* (1913) con William S. Hart

REGINALD BARKER: *The Aryan* (1916) con William S. Hart

nobbe da vicino altri celebri «outlaw» come Billy the Kid e Joe Short, «il tiratore per eccellenza», che guadagnava un decimo di secondo sul rivale caricando col pollice la pistola, mentre fulmineamente la estraeva dalla tasca.

Assistette a linciaggi, fu accoltellato da un indiano e partecipò al «rush» aurifero nella zona delle Blank Hills (South Dakota).

«*Un trattato stipulato nel 1868 garantiva ai Sioux la sovranità sulla regione delle Colline nere, e proibiva a qualsiasi uomo bianco di stabilirvisi. Ma nel 1874 venne scoperto l'oro proprio in quella zona, e i cercatori vi si precipitarono in massa. Tale intrusione irritò grandemente i Sioux, i quali dissero che gli uomini bianchi eran venuti meno, per l'ennesima volta, alla parola data. Il governo fece qualche debole tentativo per rispettare i termini del trattato, e nell'estate del 1874 le truppe del generale Crook si opposero all'invasione del territorio indiano: ma i metodi di repressione erano troppo blandi, e si limitavano sí e no a qualche arresto. Mentre le autorità responsabili si baloccavano con questi metodi da farsa, gli indiani si mettevano sul sentiero di guerra...*»(1).

La ballata ammoniva:

«Non partire, resta alla tua casa se puoi
Sta lontano dagli Cheyenne
Perchè il vecchio Sitting Bull e Comanche Bill
Prenderanno il tuo scalpo nelle lugubri Black Hills.»

Ma Hart (probabilmente col padre) partí, subí l'accerchiamento indiano e dovette la sua salvezza alla perfetta conoscenza della lingua sioux.

Quanta parte ha la leggenda in questa «biografia»? E' impossibile una risposta sicura, nei fasti del vecchio West la leggenda si mescola alla cronaca in maniera inestricabile.

Lasciato, non si sa bene come, il West se ne venne a New York ove fece i piú disparati mestieri. Fu persino allievo di West Point, ma si stancò presto e si trasformò in pugilista, guardiano notturno, fattorino d'albergo. Secondo il Sadoul (2) era anche andato in giro per il mondo, facendo l'emigrante alla rovescia: a Londra, a Parigi ove fece, appunto, il guardiano notturno al «Crédit Lyonnais».

---

(1) Croft-Cooke-W.S. Meadmore: *Buffalo Bill*, ediz. ital. Longanesi, 1953.
(2) Georges Sadoul: *Le cinéma devient un art*, (2° volume) pagg. 114 e segg.

E' fattorino a New York, quando « *una notissima attrice americana, Claire Morris, mi incarica di portare dei fiori a Sarah Bernhard che quella sera recitava a New-York. L'attrice mi riceve personalmente. E' circondata da signori in marsina, e io mi sento arrossire dalla timidezza. Lei si mette a ridere e mi posa sulla bocca un bacio affettuoso. Scappo correndo, rosso e vergognoso. Ritrovo la calma all'altro capo della strada e decido di diventare attore* ».

La signora Rhéa, un'attrice belga molto popolare in America, prende il giovane aspirante nella sua compagnia. Dopo aver toccato alcuni centri statunitensi si va in « tournée » in Europa, ma nello stesso anno Hart ritorna in patria ed entra nella compagnia di Helena Modjeska, un'altra celebre diva del teatro nordamericano. E' Armando Duval nella « Signora delle Camelie », è Romeo (e la S del suo nome iniziale di Surrey, si trasforma « a furor di popolo » nientemeno che in Shakespeare!).

Thomas Ince lo notò durante alcune rappresentazioni teatrali e pensò a lui quale possibile concorrente di Tom Mix e Broncho Billy. Non potè averlo però che nel 1913, essendo stato impegnato fino a quell'epoca col « Broadway Theatre ».

In quel tempo stava tramontando la voga teatrale dei drammi del West ed il perché è facilmente intuibile, i film western li battevano completamente.

Non più cartapesta, impacci di quinte e fondali, scenari che « nell'intenzione dell'artista » avrebbero voluto dire praterie, villaggi indiani, saloons ecc. E neanche la recitazione enfatico-epilettica così cara alle anime semplici: Thomas Ince aveva idee molto chiare ed Hart e lo scenarista Gardner Sullivan la pensavano esattamente come lui (1).

Dalla loro collaborazione nacquero i più felici risultati del genere dove finalmente c'era « *il senso della natura, dell'aria*

---

(1) C. Gardner Sullivan è uno dei più importanti scenaristi del cinema americano. Nato nel Minnesota, da giornalista si trasformò in scrittore di soggetti cinematografici. Nel 1911 la compagnia Edison gli accettò il suo primo scenario: *Her Polished Family*. Passato con Ince scrisse: *The Italian* (1914), *Civilization* (1915) e *The Aryan, The Payment, The Pinch-Hitter, Sixter of Six, Carmen of Klondyke* (1918), *Dividend*, ecc. « *Allorché Ince decadde fu detto che la sua decadenza era dovuta in gran parte al fatto di essersi separato dal competentissimo Sullivan* » (Jacobs). Altri film più recenti (scenarista o sceneggiatore, spesso in collaborazione): *Alibi* (1929), *The Cuban Love Song* (1931), *Strange interlude* (1932), *Sequoia* (1934), *Car 99* (1935), *Three Live Ghost* (1936). *The Buccaneer* (1937), *Union Pacific* (1939), *North West Mounted Police* (1940), ecc.

aperta, del racconto visivo » (Pasinetti). « *L'intensità di questi film, la loro acutezza, l'umanità che vi si manifestava a tratti, superavano di molto la convenzionalità di certe situazioni* » (Charensol). « *Sfidavano davanti a noi i cañons del Colorado, foreste piene d'ombre e di imboscate, quiete fattorie, vallate con cavalli bradi, praterie ricche di mandrie irrequiete e corse da cavalcate intermittenti, in cui la natura si fondeva in un panorama magico e mobile* » (Lo Duca).

Dunque, Hart cominciò alla « New-York Motion Picture ». Questa casa, di cui Kessel e Bauman erano proprietari, aveva per direttore generale tecnico ed artistico Thomas Ince. « *Il mio primo ruolo cinematografico fu quello di un cow-boy, ciò che mi permise di rivivere con la fantasia quella vita del Far-West che io rimpiangevo continuamente... Io ero più che un attore in questi brevi film, ero l'interprete di me stesso, della mia avventurosa giovinezza* ».

La moda dell'epoca imponeva un programma settimanale per ogni locale composto di tre cortometraggi. Il primo di Hart fu *His Hour of Manhood* che « *consumando circa venti minuti di tempo del pubblico, lo mostrava nelle vesti di un eroe intrepido, virile e appassionato* » [1].

Quando Ince passa alla Triangle (precisamente alla Triangle Kay Bee) Hart lo segue.

The Disciple, il primo film Triangle da lui stesso diretto, ebbe un ottimo successo, nonostante fosse un lungo metraggio ed il costo del biglietto, a New-York, ammontasse a ben due dollari. Può essere considerato come modello di un genere che troverà il suo completo svolgimento in *The Aryan* (titolo francese: « Pour sauver sa race »), che fu il più celebre film dell'équipe » Sullivan-Barker-Hart-Ince.

Georges Sadoul ci riassume il soggetto traendolo da un volantino pubblicitario francese dell'epoca: « *Stève Denton (W. S. Hart), cercatore d'oro, ritorna dal deserto dove ha ammassato una fortuna. A Yellow Bridge, il proprietario del saloon nota la borsa ben fornita di Stève e progetta di trafugarla. Una graziosa ragazza, chiamata Trixie (Louise Glaum), fa appello alla generosità del cercatore e lo trattiene al tavolo da gioco... All'indomani, risvegliandosi completamente rovinato, apprende anche la notizia della morte della madre e giura di*

---

[1] Red Minot: *Biografia del western*, in « Prospettive », Roma, n. 2, 1938.

vendicarsi della ragazza del saloon *che lo ha indotto alla perdita fatale.*

« Due anni dopo, Stève è divenuto il capo di una banda di assalitori da strada che si erano costruita una città ai piedi della montagna e di là si irradiavano in tutta la contrada. Della compagnia facèva parte, nolente, anche Trixie. Un giorno, un piccolo gruppo di agricoltori che attraversavano la regione si trovano senza acqua e senza viveri. e non osano rivolgersi al temuto capo dei banditi, ma la giovane Marie Jane Bessie Loke prende la risoluzione di andare da sola ad implorare Stève. Questi le ride in faccia, ma la coraggiosa ragazza, in un impeto di violenta indignazione, gli ricorda il suo dovere di uomo appartenente alla razza bianca: dimenticare i torti subiti e prestar soccorso agli altri bianchi in difficoltà. Stève cede ed aiuta i coloni. E dopo aver abbandonato i suoi compagni di scorrerie conduce i suoi protetti verso terre piú sicure e piú ospitali. Poi egli riparte solo verso la prateria... ».

Il tema è forte, tuttavia, una volta tanto, bisogna concordare con le osservazioni del Sadoul: « *Le racisme américain imprègne un scenario oú l'on retrouve la haine des pionniers pour les hommes de couleur. Pour expliquer le revirement de Rio Jim,* [1] *on aurait ailleurs evoqué la charité chrétienne, ou la plus élémentaire solidarité humaine. Ici* l'Aryen *se réveille en lui, et lui fait secourir d'autres* Aryens. *Il ne sauve pas d'autres hommes, il* sauve sa race ». Concetto questo, come si vede, assolutamente anticristiano, ma il film era suggestivo, emozionante, solidissimamente realizzato, e fece un'impressione profonda.

Between Men (titolo francese: « Les Loups »), è stato visto dal Sadoul, il quale cosí lo ricapitola: « *In una grande città un banchiere vede la sua fortuna minacciata da un nemico che non può identificare. Ogni seduta di Borsa è per lui una nuova catastrofe. Fortunatamente si ricorda di avere aiutato un tempo un cow-boy, che aveva perduto tutto al gioco, e di avere ricevuto da esso riconoscenza eterna. Rio Jim accorre all'invito del banchiere e smaschera il traditore: il fidanzato della figlia del banchiere. I due uomini si trovano faccia a faccia. Ha inizio una terribile lotta corpo a corpo. Rio Jim ha la meglio. Salvata la fortuna del padre, egli parte in viaggio di nozze*

---

[1] William S. Hart è stato ribattezzato « Rio Jim » dall'importatore francese Jacques Haik, lo stesso che chiamò « Charlot » Charlie Chaplin.

con la bella figlia conquistata dai suoi pugni di ferro e dal suo cuore d'oro ».

Allo scadere del contratto con la Triangle non lo rinnova e passa come produttore indipendente alla « Paramount Artcraft » seguendo l'esempio di Douglas Fairbanks. Qui si sceglie un regista su misura (Lambert Hillyer) e gira in rapida successione parecchi lavori che, salvo qualche eccezione, non son altro che copie di quelli Triangle. Nel 1918 il suo *The Silent Man*, che anche diresse, proiettato in serata di gala al Million Dollar Theater di Los Angeles, ingombrò di folla in attesa i marciapiedi di interi blocchi di case.

Nel 1922 subí una crisi di coscienza: « *Io penso che il pubblico debba uscire dal cinema con il ricordo di una bella e buona azione da imitare* ». Negli anni dell'immediato dopoguerra riuscí a guadagnare novecentomila dollari netti in due anni e, nei due successivi, due milioni duecentoventicinquemila per nove film. Crisi di coscienza ed affari andavano, dunque, di pari passo. Nel 1923 ritorna folgorantemente allo schermo, dopo esserne stato lontano per qualche tempo occupato a scrivere romanzi d'avventure per ragazzi. Il film del rientro è: *Wild Bill Hickok*.

« *Realizzazione posta sotto il segno dell'autenticità, questa cinematografia di uno dei piú celebri personaggi del Vecchio West riuní, negli stessi luoghi ove egli visse — Dodge City e Deadwood —, oltre agli uomini dei Vecchi Tempi quali figuranti, i migliori consiglieri storici: Bat Masterton e Wyatt Earp* » (1). Sotto il segno della United Artists realizza l'ultimo suo film: *Tumbleweeds*, un western colossale (100 carri coperti, 700 cavalli e piú di mille comparse). Lasciava il campo libero a Tom Mix e dichiarava di ritirarsi per non essere piú in grado di compiere da solo le prodezze dei suoi personaggi e ricorrere ad una controfigura gli sembrava poco onesto. Ma forse c'era un'altra ragione. Il parlato era alle porte e William Hart « l'uomo silenzioso » non poteva piegarsi al nuovo ritrovato per la « contradizion che nol consente ».

Comunque le scene emozionanti non mancavano mai nei suoi film e lui pagava di persona. Saltò a cavallo attraverso i vetri di una finestra, si ruppe due costole nella piú formidabile rissa dello schermo, quella di *O'Malley of the Mounted*, schivò

(1) J.L. Rieupeyrout: *Le western*, Editions du Cerf, 1953.

per un pelo un grosso vaso di cemento che gli cadeva addosso durante una ripresa di *Between men* e si fracassò l'indice della mano destra girando uno degli ultimi film.

Nella sua carriera ebbe i ruoli piú disparati: pioniere prigioniero degli indiani (*The primal lure*), pellerossa (*The Dawnmaker*), l'eroe tradizionale del West (*Wild Bill Hickok*), il bandito per vendicare i torti (*The Aryan*), il taglialegna (*John Petticoats*), la giubba rossa canadese (*O Malley of the mounted*), lo sceriffo (*The Sheriff*), il giustiziere implacabile (*The Avenger*), il bandito freddo e senza scrupoli (*Hell's Hinges*), l'avventuriero, il cow-boy, il desperado.

Quando fa il fuorilegge il lieto fine esige che concluda le sue avventure rientrando nella strada dritta, grazie alle dolci sollecitazioni di qualche angelica Lucia del West.

Ma (lo abbiamo già detto) i suoi soggetti, alcuni dei quali scritti da lui stesso, contano generalmente poco: quello che conta è l'ambiente, la natura, quel mondo western letterariamente trattato da Zane Grey, Max Brand, dagli autori di dime-novels come Ned Bluntine e Prentiss Ingraham, dal raffinato Bret Harte (forse), dagli anonimi cantori delle ballate. Tipi, figure, situazioni dei film di Hart appartengono appunto alla grande leggenda del West, irruenta, sfrenata ed a volte persino patriarcalmente serena.

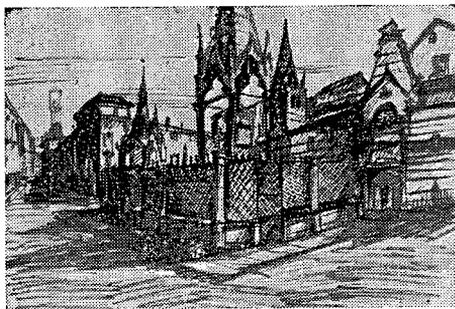
Qui si muove William Hart. Basta il suo fisico ad imporlo; è uno dei pochi attori dello schermo che abbiano quasi valore di materiale plastico e che solo con la loro presenza riescano a soggiogare lo spettatore (in ciò ricorda Stroheim). Sempre se stesso attraverso la diversità dei ruoli; il suo profilo « rigido e fermo », due occhi chiari severi e penetranti, le labbra sottili ed il carattere di uomo duro, asciutto, triste, impavido e con un suo mondo morale ed un concetto di giustizia anche quando fa il fuorilegge. Dice il Chiattone [1] che « *la figura dell'eroe da lui tracciata ha un sapore eccessivamente romantico, talvolta quasi al modo nordico: la poesia che emana dai suoi personaggi è la stessa che irradia dalle figure dei film svedesi; in taluni film la conclusione, castigo e redenzione è affidata all'Ente Supremo (Dio coi suoi ministri)* ». Invero il personaggio di Hart ha qualcosa che lo avvicina al clima del cinema scandinavo; comunque è piú europeo che americano, ed è anche prima attore e poi cow-boy.

---

[1] Antonio Chiattone: *Il film western*, Poligono, 1949.

Intorno a lui si agita il West vero e leggendario coi suoi caratteri inconfondibili, ma Hart è staccato, assente, viene da un altro mondo. La sua recitazione cinematografica è esemplare: un modello di sobrietà, di stile, di misura in un'epoca in cui le convulsioni erano considerate arte. Fritz, un superbo cavallo grigio, gli era intelligente compagno in tutte le prodezze. La loro unione era veramente perfetta e, sia detto per inciso, col western si riabilitava il cavallo tornando al mito del centuaro dell'antichità classica, oppure alla « bestia superba » dell'Ariosto, ai cavalli « umanizzati » (e talvolta parlanti) delle infinite leggende sui cavalieri erranti. E ciò in contrapposzione ad altre leggende medioevali che lo consideravano creatura demoniaca, messo del demonio o Satana stesso incarnato. Il romanticismo rispolverando il lato meno solare del medioevo aveva rivestito il cavallo di caratteri infernali, ma nel western Baiardo, Rubicano, Babieca rivivevano in Fritz, Tony, Tarzan.

Quando Fritz è morto, Hart lo ha sepolto nel suo giardino. « *I puledri giocano intorno alla sua tomba. Adesso, aspetto la mia ora. Quando verrà, certamente il mio vecchio Fritz che non ha mai parlato ma che io ho sempre capito, mi chiamerà e dirà: Andiamo Bill. Saltami sulla groppa per la nostra ultima galoppata* ». L'ora è venuta il 23 giugno 1946. Il vecchio cavaliere sereno e fiducioso è partito per l'estrema cavalcata sulle vie dell'infinito.

Roberto Chiti e Mario Quargnolo

Filmografia essenziale di William S. Hart

1913 - THE FUGITIVE - *Produzione*: American Film Co. - Selig Polyscope Co. - *Soggetto e sceneggiatura*: T. W. Robertson - *Regia*: Reginald Barker - *Attori*: William S. Hart, Enid Markey, S. C. Smith (*Prima proiezione*: *10 marzo 1913*).

1914 - THE (o TWO) GUN HICKS - *Produzione*: New York Motion Picture Corp. - *Produttore e regista*: Thomas H. Ince - *Attore*: William S. Hart.

— THE BARGAIN - *Produzione*: N. Y. M. P. - *Produttore*: Thomas H. Ince - *Regia*: Reginald Barker - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *3 dicembre 1914*).

1915 - ON THE NIGHT STAGE - *Produzione*: N. Y. M. P. - *Produttore*: Thomas H. Ince - *Regia*: Reginald Barker - *Attori*: William S. Hart, Enid Markey, Charles Ray (*Prima proiezione*: *15 aprile 1915*).

— THE DARKENING TRAIL - *Produzione*: N. Y. M. P. - *Produttore*: Thomas H. Ince - *Regia*: Ralph Ince - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *31 maggio 1915*).

— THE DISCIPLE - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Produttore*: William S. Hart - *Soggetto e sceneggiatura*: Thomas H. Ince, S. Barret McCornick - *Regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *21 novembre 1915*).

— THE GOLDEN CLAW - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Produttore*: Reginald Barker - *Regia*: C. Gardner Sullivan - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *5 dicembre 1915*).

— BETWEEN MEN - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Produttore*: C. Gardner Sullivan - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan , Thomas H. Ince - *Regia*: Reginald Barker - *Attori*: William S. Hart, Louise Glaum (*Prima proiezione*: *2 gennaio 1916*).

1916 - THE LAST ACT - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Soggetto*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: Thomas H. Ince - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *27 febbraio 1916*).

— HELL'S HINGES - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: Thomas H. Ince - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *5 marzo* 1916).

— THE ARYAN - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Soggetto e sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: Reginald Barker - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Attori*: William S. Hart, Louise Glaum, Bessie Love (*Prima proiezione*: *9 aprile 1916*).

— UPHOLDING THE LAW (o THE SHERIFF) - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: Reginald Barker - *Attore*: William S. Hart .

— THE PRIMAL LURE - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: Reginald Barker - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Attori*: William S. Hart, Margery Wilson, Robert McKim.

— APOSTLE OF VENGEANCE - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: Reginald Barker - *Attore*: William S. Hart.

— THE CAPTIVE GOD - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: Reginald Barker - *Attori*: William S. Hart, Dorothy Dalton, Enid Markey, William Desmond.

— DEVIL'S TROUBLE - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: Reginald Barker - *Attore*: William S. Hart.

— THE PATRIOT - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Regia*: Reginald Barker - *Attore*: William S. Hart.

— THE DAWNMAKER - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Regia*: Reginald Barker - *Attore*: William S. Hart.

1917 - THE GUNFIGHTER - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Regia*: Reginald Barker - *Attore*: William S. Hart.

— WOLF LOWRY - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Regia*: Reginald Barker - *Attore*: William S. Hart.

— THE DESERT MAN - *Produzione*: Triangle Film Corp. - *Regia*: Reginald Barker - *Attore*: William S. Hart.

— THE COLD DECK - *Produzione*: Lunch Enterprises - *Sceneggiatura*: J. G. Hawks - *Regia*: Reginald Barker - *Attori*: William S. Hart, Sylvia Breamer (*Prima proiezione*: *2 settembre 1917*).

— NARROW TRAIL - *Produzione*: William S. Hart Productions - *Soggetto e regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Fotografia*: Joseph August - *Attori*: William S. Hart, Sylvia Breamer (*Prima proiezione*: *3 ottobre 1917*).

— THE SILENT MAN - *Produzione*: Artcraft - *Produttori*: William S. Hart, Thomas H. Ince - *Sceneggiatura*: Charles Kenyon - *Regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart - (*Prima proiezione*: *16 novembre 1917*).

— WOLVES OF THE RAIL - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto*: Denison Clift - *Regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *7 gennaio 1918*).

1918 - BLUE BLAZES RAWDEN - *Produzione*: William S. Hart Productions - *Soggetto*: J. G. Hawks - *Regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione: 1° febbraio 1918*).

— THE TIGER MAN - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Produttore e supervisore*: Thomas H. Ince - *Soggetto*: J. G. Hawks - *Regia*: William S. Hart - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione: 1° aprile 1918*).

— SELFISH YATES - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione: 25 aprile 1918*).

— SHARK MONROE - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: William S. Hart - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione: 22 giugno 1918*).

— RIDDLE GAWNE - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto*: Charles Alden Seltzen - *Regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Fotografia*: Joseph August - *Attori*: William S. Hart, Katherine Mac Donald, Lon Chaney (*Prima proiezione: 3 agosto 1918*).

— THE BORDER WIRELESS - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto*: Howard E. Marton - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione: 10 settembre 1918*).

— BRANDING BROADWAY - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto e sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione: 8 novembre 1918*).

1919 - BREED OF MEN - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto*: J. G. Hawks - *Regia*: Lambert Hillyer - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione: 20 gennaio 1919*).

— THE POPPY GIRLS HUSBAND - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto*: Jack Boyle - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: William S. Hart - *Supervisione*: Thomas H. Ince - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione: 8 marzo 1919*).

— THE MONEY CORRAL - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto e sceneggiatura*: William S. Hart, Lambert Hillyer - *Regia*: Lambert Hillyer - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione: 23 aprile 1919*).

— SQUARE DEAL SANDERSON - *Produzione*: Artcraft - William S. Hart Productions - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Charles Alden Seltzer - *Sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: Lambert Hillyer - *Fotografia*: De August - *Attori*: William S. Hart, Ann Little (*Prima proiezione: 6 giugno 1919*).

— WAGON TRACKS - *Produzione*: Artcraft - Paramount - *Produttore*: William S. Hart - *Soggetto*:, C. Gardner Sullivan - *Regia*: Lambert Hillyer - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *21 luglio 1919*).

1920 - THE TOLLGATE - *Produzione*: Artcraft - Paramount - *Produttore*: William S. Hart - *Soggetto e sceneggiatura*: Lambert Hillyer, William S. Hart - *Regia*: Lambert Hillyer - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *1° aprile 1920*).

— THE CRADLE OF COURAGE - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: William S. Hart - *Soggetto*: basato su un racconto di Frederick Bradbury - *Sceneggiatura e regia*: Lambert Hillyer - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *20 luglio 1920*).

— THE TESTING BLOCK - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: William S. Hart - *Regia*: Lambert Hillyer - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *8 novembre 1920*).

— O' MALLEY OF THE MOUNTED - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: William S. Hart - *Soggetto*: William S. Hart - *Sceneggiatura e regia*: Lambert Hillyer - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *20 dicembre 1920*).

1921 - THE WHISTLE - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: William S. Hart - *Soggeto*: May Wilmoth, Olin Lyman - *Adattamento, sceneggiatura, regia*: Lambert Hillyer - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *4 febbraio 1921*).

— TRAVELIN' ON - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: William S. Hart - *Soggetto*: William S. Hart - *Sceneggiatura e regia*: Lambert Hillyer - *Fotografia*: Joseph August - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *24 febbraio 1921*).

— WHITE OAK - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: William S. Hart - *Soggetto*: William S. Hart - *Adattamento*: Bennett Musson - *Regia*: Lambert Hillyer - *Fotografia*: Joseph August - *Montaggio*: William Shea - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *15 agosto 1921*).

— THREE WORD BRAND - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: William S. Hart - *Soggetto*: Will Reynolds - *Sceneggiatura e regia*: Lambert Hillyer - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *16 ottobre 1921*).

1923 - WILD BILL HICKOK - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: Adolph Zukor, William S. Hart - *Soggetto*: William S. Hart - *Adattamento e sceneggiatura*: J. G. Hawks - *Regia*: Clifford S. Smith - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *1° dicembre 1923*).

— HIS HOUR OF MAN HOOD - *Produzione*: Tri-Stone Pictures - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *4 dicembre 1923*).

1924 - SINGER JIM MCKEE - *Produzione*: Paramount - *Produttori*: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky, William S. Hart - *Soggetto*: William S. Hart - *Adattamento e sceneggiatura*: J. G. Hawks - *Regia*: Clifford S. Smith - *Montaggio*: Billy Shea - *Attori*: William S. Hart, Phyllis Haver, Mary Holden (*Prima proiezione*: *11 febbraio 1924*).

— PINTO BEN - *Produzione*: Tri-Stone Pictures - *Soggetto*: basato su una poesia di William S. Hart (*Cortometraggio; prima proiezione*: *19 marzo 1924*).

1925 - TUMBLEWEEDS - *Produzione*: United Artists - *Produttore*: William S. Hart - *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di Hal G. Evart - *Adattamento e sceneggiatura*: C. Gardner Sullivan - *Regia*: King Baggott - *Attore*: William S. Hart (*Prima proiezione*: *11 novembre 1925*).

(*a cura di* R.C., M.Q. e G.C.)

Variazioni e commenti

Alta scuola

E' sorto recentemente in Roma un Corso serale di cultura e realizzazione cinematografica: sei ore settimanali di lezione per tre mesi, quota diecimila lire al mese.

Niente di piú interessante: è vero che molti storcono il naso dinanzi al fatto che la cultura di tanta gente riposa oggi sulle basi delle scuole serali ma è anche vero che queste manifestazioni hanno spesso origini e motivi commoventi non solo degni della letteratura deamicisiana.

Il guaio è che per dar tono a una scuola del genere oltre ad annunziare ipotetiche lezioni di autorevoli personalità, si giunga a gettare del discredito sul Centro Sperimentale di Cinematografia come fa il direttore del Corso serale di cultura, Chiarini, in una sua intervista (« Paese Sera », 21-22 marzo 1956).

Secondo il Chiarini, il Centro non funziona perché impedirebbe tra l'altro ai suoi allievi di studiare i sacri testi di Eisenstein e Pudovkin, onde la necessità di un nuovo Ateneo.

Risulta invece a noi che nel programma ufficiale di quella Scuola (« Programma dei corsi », a cura dell'Ufficio Studi del C.S.C., Roma, 1951, pag. 8; 2ª edizione, 1956, pag. 10) *si accenna chiaramente allo studio delle opere teoriche dei due autori russi.*

Ora non comprendiamo come con tali metodi Chiarini e i suoi amici pensino e auspichino che dal loro Corso serale venga fuori addirittura una Scuola di Alti Studi cinematografici, accusando cioè, loro faziosi, gli altri di faziosità ed esaltando, anche contro la verità, una modesta intrapresa appena al suo sorgere con il disprezzo di iniziative ben altrimenti affermate.

(N. d. R.)

I LIBRI

NINO GHELLI: *I problemi di gestione nelle imprese cinematografiche di spettacolo e di noleggio* - Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1955.

Lo studio della materia è condotto in questo libro del G. con severi criteri scientifici e rivela una profonda conoscenza dei fenomeni come nella realtà si verificano. E ciò grazie alla solida preparazione di studi dell'Autore ed alla sua vasta ed importante esperienza pratica nel settore specifico.

L'opera va pertanto considerata fondamentale in questa materia.

L'approfondito esame della domanda e dell'offerta del prodotto cinematografico, degli elementi che le determinano, delle caratteristiche del mercato e del consumo, dà un quadro preciso delle forze che operano, si contrastano, si armonizzano nel mondo economico del cinema.

Tutte forze, va sottolineato, con le quali debbono fare i conti coloro che operano nel cinema, ai quali si rivolge l'invito di leggere quest'opera e di tenersela a portata di mano per consultazione. Invito che va anche a coloro che, ritenendosi soltanto « creatori », possano ancora illudersi, in questi tempi di costosissime nuove tecniche di ripresa e di oligopolio americano nel campo del noleggio, di poter operare prescindendo da esigenze, e diciamolo pure, da costrizioni di carattere economico. Mi si consenta anche di considerare quanto sarebbe istruttiva la lettura di questo libro, per esempio, per certi critici e cosí detti esteti cinematografici nostrani che, privi di reale esperienza pratica e senza il necessario serio studio dei fenomeni complessi dell' economia cinematografica, vogliono pur tuttavia scrivere articoli di carattere economico sull'industria cinematografica italiana e si peritano di dare consigli circa la politica economica da seguirsi in proposito.

Consigli di un incosciente candore idealistico, che dimo-

strano una completa ignoranza della lotta, spesso spietata e senza esclusione di colpi, che si svolge sul mercato cinematografico italiano per l'accaparramento degli sbocchi, dominata dalla strapotenza di una certa concorrenza straniera che dispone di attrezzatissime ed agguerritissime società di distribuzione consociate, concorrenza che va vincendo tanto rapidamente la sua battaglia, cosí che, di fronte ad essa, i modesti provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale, che ora vengono dibattuti in sede legislativa, risultano di una necessità evidente ed indiscutibile per la sopravvivenza stessa del cinema italiano, sia pur ridotto a modeste dimensioni.

E' opportuno dare una scorsa ai vari capitoli dell'opera, piú a lungo soffermandoci su certe parti e meno su altre. Ciò darà la dimostrazione del vasto campo abbracciato, delle utilissime nozioni che si possono apprendere e non mancherà di invogliare ad una proficua lettura.

Nel capitolo I°, « Le imprese cinematografiche », si definiscono queste imprese e si limita il campo di studio alle imprese: *a*) di produzione, *b*) di noleggio o di distribuzione, *c*) di spettacolo. Ci si sofferma sulle connessioni strutturali che possono esistere fra le imprese dei tre tipi di cui sopra in senso verticale.

Di esse vi sono alcuni esempi in Italia, limitati peraltro a produzione e distribuzione oppure a distribuzione e spettacolo. Negli Stati Uniti, l'integrazione verticale completa è invece la regola della grande industria cinematografica americana. Vengono esaminati i rapporti intercorrenti fra le imprese di produzione e le imprese di distribuzione, regolati dal cosí detto « contratto di noleggio » e quelli fra le imprese di distribuzione, regolati dal cosí detto « contratto di programmazione ». Dall'esame del « contratto di noleggio », il lettore apprende fra l'altro il meccanismo del finanziamento della produzione, attraverso il « minimo garantito » e l'« anticipazione ». Forme queste di finanziamento, che si attuano per la massima misura con lo sconto di cambiali, ed a proposito delle quali ci sia consentito osservare che da esse le imprese di produzione italiane non possono e non potranno prescindere, a meno che non aumentino in grandissima misura le loro dimensioni finanziarie, se pure nel contempo non estendano la loro attività alla distribuzione.

Seguono, riportate integralmente, le fondamentali norme legislative sulla cinematografia in Italia, ora in rielaborazione,

poste a fronte del primo progetto di nuova legge, approntato dall'Ufficio Studi e Legislazioni della Presidenza del Consiglio.

Vengono successivamente esaminati i processi economici delle imprese di produzione, il divenire dei loro costi ed il conseguimento dei ricavi, ed i processi economici propri delle imprese di distribuzione e di quelle di spettacolo.

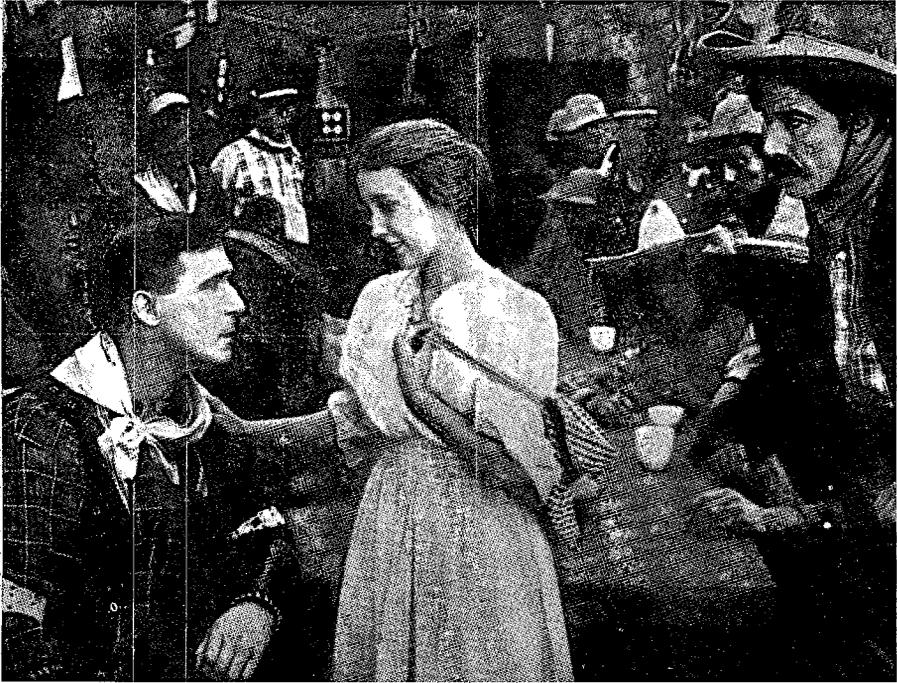
Viene esposta e commentata una tabella molto interessante sulla ripartizione di 100 lire di incasso lordo per un locale di prima visione e per un locale di seconda visione di città capozona in Italia, per film nazionale e per film estero, dalla quale balzano all'occhio la parte notevole che va all'erario e quella rilevante che va alla proprietà immobiliare, in caso di gestione senza proprietà delle « mura ». E' riportato a proposito un tipico « Contratto di affitto ».

Sono esposti poi i particolari elementi che determinano la domanda e l'offerta sul mercato cinematografico, in funzione particolarmente dei rapporti fra impresa di distribuzione ed impresa di spettacolo, ed in ispecie quando il noleggio sia in grado di imporsi all'esercizio.

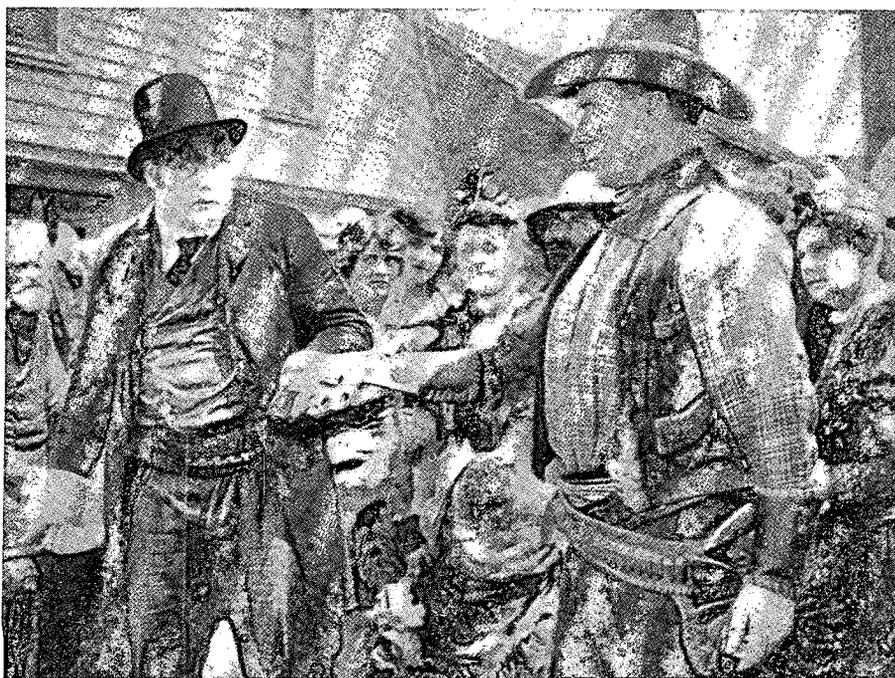
Il capitolo 2°, « Il mercato cinematografico », riporta e commenta i dati più importanti e più aggiornati disponibili dell'offerta e della domanda in Italia e nel resto del mondo; numero dei film prodotti, numero-posti-intensità di spettacolo delle sale, e numero degli abitanti, rispettivamente popolazione cinematografica, numero dei biglietti venduti, frequenza individuale annua. Si esemplificano interessanti numeri indici, che si possono ricavare ponendo a raffronto il potenziale commerciale effettivo con diversi fattori.

Per quanto riguarda l'Italia, va qui ricordata l'osservazione, interessante per le possibilità di ricavi del film nazionale, che, di fronte al dato generico, continuamente esposto, delle 11.780 sale, ovvero il più alto d'Europa, sta di fatto che in detto numero sono incluse 2.303 sale con impianto di proiezione soltanto a 16 mm. e che soltanto 2.100 sale hanno una periodicità giornaliera di spettacoli.

Altre osservazioni particolarmente interessanti sono quelle relative alle diversità profonde che si rilevano da regione a regione nel mercato italiano, che non trovano riscontro in nessuna altra nazione europea, ed al nerbo del potenziale commerciale del mercato italiano che risulta risiedere nei piccoli comuni sotto i 100.000 abitanti.

In tema di studio dell'offerta sul mercato italiano, pre-

REGINALD BARKER: *The Aryan* (1916) con William S. Hart

LAMBERT HILLYER: *White Oak* (1921) con William S. Hart

CLIFFORD S. SMITH: *Singer Jim McKee* (1924) con William S. Hart

KING BAGGOTT: *Tumbleweeds* (1925) con William S. Hart

messo che il numero dei film in circolazione è rilevantissimo (sui 5.000) e tale da diminuire non solo il rendimento lordo medio per film, ma da ostacolare anche la funzione sociale e culturale del cinematografo, inteso come sistema di comunicazione di massa, si osservano le curve di rendimento lordo probabile dei film nazionali e dei film esteri, nonché le influenze di ordine regionale e delle variazioni stagionali, queste ultime piuttosto rilevanti.

Il capitolo 3°, « La politica dell'offerta nelle imprese di spettacoli cinematografici », esamina gli elementi di cui l'imprenditore di spettacolo deve tener conto nella sua politica di vendita: gli elementi di successo del film, spesso imprevedibili; le qualità ed i tipi di film, di pubblico e di sala; le condizioni temporali e spaziali dello spettacolo e la concorrenza.

L'impresa, effettuate le opportune analisi del suo mercato, tenterà di risolvere nel miglior modo i problemi inerenti alla qualità, all'intensità ed al prezzo dell'offerta. In particolare, la scelta della « visone » cui adibirà la sala (prima, seconda, ecc.) e la politica della programmazione in relazione ad un accertato « film ideale » per la sala in questione, permettente l'attuazione di un « optimum produttivo ». Tutto ciò inoltre in relazione al conflitto con le imprese di distribuzione per le « uscite », per i giorni piú opportuni della settimana ed i periodi stagiornali piú favorevoli.

Ed è soltanto attraverso la costante analisi del mercato che l'impresa potrà attuare una politica di prezzi atta ad assicurare il massimo reddito.

Gli accordi fra le singole imprese di spettacolo oppure fra i « circuiti », accordi relativi ai prezzi dei biglietti ed alla politica di acquisto (oggi numerosi e di rilevante importanza in Italia), riescono a creare condizioni semi-monopolistiche sui mercati, città e rioni controllati, sino a giungere alle cosí dette « piazze chiuse ». Va qui rilevato come tale situazione e tendenza non possa venire efficacemente contrastata che dalle potentissime imprese di distribuzione straniere operanti in Italia, ad intero svantaggio delle possibilità di normale sfruttamento del prodotto nazionale.

Il capitolo 4°, « Il costo nelle imprese cinematografiche di spettacolo », affronta il problema della determinazione dell'entità di questi costi, con particolare riguardo alle condizioni del mercato italiano.

L'esame dei singoli elementi di costo è approfondita ed anche qui l'Autore porta il prezioso contributo della sua esperienza pratica, nell'individuazione delle determinanti della formazione dei costi stessi e nel suggerimento dei razionali criteri di tecnica amministrativa da seguirsi a proposito, sia contabilmente sia per quanto riguarda le rilevazioni statistiche, che in questo campo rivestono particolare importanza.

Il capitolo 5°, « La politica dell'offerta nelle imprese cinematografiche di noleggio », esamina in ogni particolare i rapporti fra le imprese di distribuzione e quelle di spettacolo. Vengono esposte e commentate le norme contenute nel contratto collettivo di noleggio vigente in Italia tra l'associazione delle imprese di noleggio e quella delle imprese di esercizio. Definito il contratto di programmazione quale sostanzialmente contratto di locazione, si pongono in rilievo i modi con cui l'impresa di distribuzione tende a cautelarsi contro i rischi che possono derivarle dall'operato dell'esercente, nonché gli obblighi del noleggio. Si indicano i limiti entro i quali può agire la politica di offerta del distributore, che si esplica nella scelta della località, del tempo e del tipo di pubblico, atti a conseguire il migliore sfruttamento commerciale del film.

La finalità economica perseguita dal distributore assume diversissimo aspetto a seconda del rapporto che lega l'impresa al film che distribuisce. Cioè, a seconda che si tratti di film di sua proprietà, totale o parziale, in distribuzione con minimo garantito ed anticipazione, in distribuzione con minimo garantito, in distribuzione semplice, con costi di lancio e pubblicità interamente o parzialmente a carico del noleggiatore, in distribuzione semplice, con costi di lancio e pubblicità interamente a carico del produttore.

In relazione a queste diverse situazioni si hanno diversi fattori di rischio, che vanno calcolati dall'impresa di distribuzone ed in funzione dei quali deve venire attuata la politica di vendita piú acconcia caso per caso.

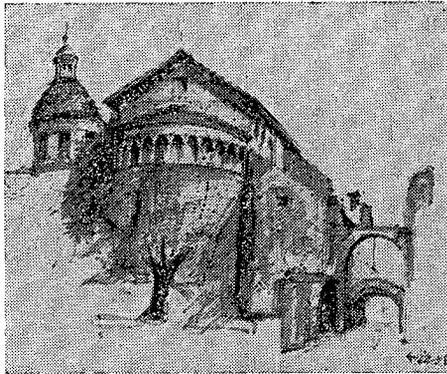
In questa sede viene anche esaminata la politica di vendita (per eufemismo chiamiamola cosí, mentre meglio sarebbe chiamarla speculazione sulla mancanza di norme limitative evitanti gli abusi derivanti da certe intese a carattere monopolistico con l'esercizio) che, per un certo periodo, ha potuto venire attuata nei riguardi dei documentari e delle attualità in Italia.

Il meccanismo di questi « facili guadagni » viene qui espo-

sto con completo realismo. E' noto che la legge attualmente in gestazione tende a rendere impossibile il perpetrarsi di questa speculazione, i cui riflessi sono stati tanto nocivi alla causa del vero cinema italiano e cioè dell'industria della produzione dei film a lungo metraggio, per l'atteggiamento ostile all'intero settore cinematografico nazionale assunto da troppi osservatori superficiali ed inesperti, che hanno fatto di ogni erba un fascio.

Nel capitolo 6°, « Il costo nelle imprese cinematografiche di noleggio », vengono esaminati a fondo, in ogni elemento determinante, i costi che l'impresa di distribuzione deve sostenere per il film che ha in distribuzione, nei diversi casi già nel capitolo precedente elencati. Costi che vengono messi a raffronto con le previsioni di ricavi, i cui metodi di calcolo, con ponderazione e con la maggior approssimazione possibile, vengono indicati.

Vengono così analizzati gli elementi in base ai quali si fanno queste previsioni di ordine economico-tecnico e gli elementi del rischio. Si sviscerano poi le voci dei costi relative al lancio ed alla pubblicità, ai finanziamenti, ai costi di vendita, ai costi generali, ai costi ideali, fino alla determinazione infine dei costi complessivi e del risultato economico.

Giulio Niderkorn

I FILM

Lola Montes

Origine: Francia 1955 - *Produzione*: Gamma Film-Florida Film-Union Films - *Soggetto*: basato sul romanzo « La vie extraordinaire de Lola Montès » di Cécil Saint-Laurent - *Adattamento*: Max e Annette Wademant - *Sceneggiatura*: Max Ophüls - *Dialoghi*: Jacques Natanson - *Regia*: Max Ophüls - *Fotografia* (*in Cinemascope e Eastmancolor*): Christian Matras - *Scenografia*: Jean D'Eaubonne - *Musica*: Georges Auric - *Attori*: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Henri Guisol, Willy Quadfield, Lise Delamare, Oscar Werner, Béatrice Arnac, Paulette Dubost, Jacques Fayet, Pieral, Helena Manson, Daniel Mendaille.

La parabola creativa di Max Ophüls, raggiunto il culmine della perfezione di gusto e di equilibrio strutturale in *La ronde*, sembra ripetere, non senza significato, quella di Joseph von Sternberg. Non poche sono le analogie che potrebbero riscontrarsi tra i mondi dei due autori: ma tra i molti punti di contatto, due spiccano con singolare evidenza: una decisa accentuazione conferita al fattore sessuale ed una estrema raffinatezza di gusto nella ricerca formale. Dopo *Der blaue Angel* fino a *The devil is a woman* tutta l'attività creativa di Sternberg non fu che un continuo tentativo di liberarsi dall'ossessione di un capolavoro di cui era inevitabilmente prigioniero e dal cui cerchio magico l'autore non voleva evadere, bensí tentarne nuovi esorcismi; e quando volle uscire dall'incantesimo (e non gli riuscí mai totalmente) fu la piú grigia mediocrità. Max Ophüls è invece ancora nel gioco di una magia ormai svanita per tutti all'infuori di lui; lontano dal ritmo e dall'equilibrio di *La ronde*, insensibile all'umanità e al calore di *Libelei* e di *Letter from an unknown woman*, l'autore sembra impegnato in una assurda gara con se stesso per superarsi incessantemente sul piano del puro narcisismo formale, del gioco figurativo spinto fino al limite dell'assurdo, dell'esercizio di gusto i cui arabeschi segnano, nella loro vuota perfezione e nel loro ossessionante ripetersi, una sorta di incubo. Come l'« apprenti sorcier », Ophüls è prigioniero in *Lola Montes* delle suggestioni formali da lui stesso suscitate, che non riesce piú a dominare: i personaggi sono ridotti a vuoti manichini privi di calore e umanità, le situazioni drammatiche sono caotiche ed esteriori, il ritmo è stanco e meccanico. L'autore sembra indifferente a tutto questo: chiuso nel suo delirio, egli

non fa che moltiplicare i pretesti scenografici rendendoli sempre più ricchi più splendenti più barocchi, inventare sempre più complicati movimenti della camera, ricercare sempre più ardite composizioni figurative, tentare sempre più raffinati accordi cromatici. Anche l'elemento sessuale, che avrebbe potuto costituire la molla interiore della vicenda e il senso del personaggio, sembra non interessare più l'autore, quasi ostentante la sua preziosa disumanità, la sua raffinata crudeltà: il film non ha perciò personaggi, né struttura narrativa; e mai si accende di un barlume di partecipazione umana. Il difetto più grave del film nasce peraltro dalla stanchezza anche di inventiva formale che sembra d'un tratto sopraggiungere nell'autore; il quale, quasi stanco dello sforzo di un esercizio impossibile fino all'assurdo, pare dichiararsi vinto nella seconda parte dell'opera e accedere ad una descrizione del personaggio nel senso più facilmente spettacolare, secondo schemi addirittura propri della narrativa da appendice. Da ciò un disquilibrio stilistico che ne riflette puntualmente uno strutturale: poiché l'esagerata ampiezza narrativa conferita all'episodio del Re di Baviera stride con la precedente sinteticità di esposizione degli altri episodi della vita del personaggio centrale. I quali, se devono costituire soltanto una premessa o una introduzione, hanno una ampiezza eccessiva; mentre la vicenda sentimentale è troppo sommariamente e convenzionalmente descritta per identificare ed esaurire il significato del film. Nel quale il melodrammatico finale, degna conclusione dell'inespresso dramma umano della protagonista ammalata, è l'ultima assurda soluzione di un problema indecifrabile. La parte migliore dell'opera è quindi di gran lunga la prima metà, che si propone nei termini di uno spettacolo non privo di affascinanti suggestioni formali; una sorta di balletto in cui la fusione tra lo spettacolo nel circo equestre e le rievocazioni soggettive della protagonista è raggiunta con equilibrio ed intelligenza a volte sconcertanti. Fino a quando il film si muove nei termini di un gioco orchestrato su sapientissimi movimenti della camera, su continue invenzioni scenografiche, su un equilibrio figurativo senza confronti, un gioco cioè in cui non esistono personaggi e nemmeno interpreti, esso non può non suscitare un acuto anche se perplesso interesse tanto l' intelligenza, fino al limite dell'intellettualismo, e il gusto, fino al limite dell'estetismo, vi appaiono profusi. La composizione figurativa delle inquadrature è di sconcertante preziosità e originalità: la continua variazione delle dimensioni e del formato di essa mediante l'uso accortissimo di « mascherini mobili » (e enorme interesse potrebbe avere, per le future possibilità espressive del cinemascope, l'esempio di questo film) aderisce sempre in modo puntuale alle esigenze figurative del quadro in cui elemento umano e scenografico sono spesso « composti » in disegno complicatissimo. Gli incessanti movimenti della camera creano un continuo variare di prospettive, aderenti alle complicate evoluzioni dei personaggi in relazione all'uso continuo di elementi « impallanti » tendenti a frantumare l'unità apparente del quadro. L'incalzare convulso di elementi scenografici ricchissimi negli « interni », in un autentico delirio di specchi di trine di ori di stucchi, è spesso reso più significativo da un impiego del colore sconcertante e suggestivo, in cui una certa tonalità cromatica costi-

tuisce la « chiave » di tutta una sequenza. E l'impiego inconsueto di angolazioni dall'alto o addirittura a piombo, oblique e inclinate, non può non stupire per la arditezza tecnica con cui l'autore supera le limitazioni linguistiche del cinemascope. Vi sono momenti del film, come l'inizio (di splendore figurativo goyesco), o la scena nel palco tra Lola e l'amante della madre (in cui la tonalità azzurra e la tenda che bipartisce il quadro ben sottolineano la « lontananza » dei personaggi), o l'inquadratura di Lola a colloquio con il direttore del circo (con la doppia immagine della donna, che sottolinea la sua supremazia), in cui l'artificio formale diviene espressione. Ma sono occasioni fuggevoli di un talento all'estremo limite di una raffinatezza che diviene sterilità.

Summertime (Tempo d'estate)

Origine: Gran Bretagna, 1955 - *Produzione*: London Films - Lopert Films Productions - *Produttori*: Ilya Lopert, David Lean - *Soggetto*: basato sulla commedia « The time of the Cuckoo » di Arthur Laurents - *Sceneggiatura*: David Lean, H. E. Bates — *Regia*: David Lean — *Fotografia* (*in Eastmancolor*): Jack Hildyard - *Scenografia*: Vincent Korda - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Montaggio*: Peter Taylor - *Attori*: Katherine Hepburn, Rossano Brazzi, Isa Miranda, Darren McGavin, Mari Aldon, Jane Rose, Macdonald Parke, Jeremy Spenser, Gaetano Autiero, Virginia Simeon, André Morell.

Il caso di autori legati alla storia dell'arte per un solo capolavoro, senza precedenti e senza seguito nella loro opera, non è nuovo. David Lean minaccia di essere uno di questi: poiché dopo la meritata gloria dell'indimenticabile *Brief encounter* la sua opera è stata soltanto uno stanco ripetersi dei motivi fondamentali del suo capolavoro, motivi riecheggiati però alquanto esteriormente, quasi che l'autore cercasse in essi nuovo stimolo alla creazione. *The passionate friends* e *Madeleine*, in modo particolarmente scoperto, sono le testimonianze della stanchezza creativa dell'autore, come del resto, su un piano di ordine culturale, *Oliver Twist* era il ripensamento critico di *Great expectations*. Questo *Summertime* è purtroppo la caricatura di *Brief encounter*, una caricatura che non manca di motivi di interesse, costituiti principalmente dalla prestigiosa prestazione dell'interprete e dalla intelligenza di talune soluzioni narrative, ma che nel complesso denuncia in modo inconfutabile la stanchezza creativa dell'autore e il suo progressivo decadere anche sul piano del gusto verso una estrema facilità di notazioni e di ambiente. Come in *Brief encounter*, vi sono in *Summertine* gli amanti, l'amore impossibile per la situazione familiare di essi, la stazione e i treni, ma tutto è portato sul piano del « fumetto », in un'Italia oleografica e chiassosa, in cui suggestioni turistiche e sentimentali sono combinate con finalità spettacolari. Lean ha cercato di armonizzare tali esigenze, dando alla narrazione un tono minutamente soggettivo, come di vicenda narrata dalla fantasia della protagonista tutta accesa di calore mediterraneo. Ed infatti all'inizio i colori smaglianti, il chiasso e le canzoni sembrano assolvere una funzione di contrasto con la solitudine sentimentale della protago-

nista, preparando e giustificando al tempo stesso la sua evasione. Il gioco diviene però presto scoperto: i pretesti turistici, talvolta figurativamente pregevoli, finiscono con l'apparire come tali ed il film denuncia irrimediabilmente tutte le sue convenzioni deteriori: affidato esclusivamente, per la sua coerenza e credibilità, alle risorse recitative dell'interprete, il personaggio femminile finisce col rivelare i termini della sua convenzionalità, soprattutto in conseguenza della assoluta inconsistenza del personaggio maschile, di risibile esteriorità. Ad uno studio psicologico introduttivo sulla solitudine della donna, punteggiato di notazioni precise e giocato su elementi di contrasto talvolta acuti e talvolta troppo scoperti, fa seguito pertanto una storia di amore che, eccettuati taluni momenti di viva intensità poetica (come quello della gardenia inafferrabile nel canale), è spesso di sconcertante banalità. Tutta scontata nei suoi sviluppi sentimentali, prevista e prevedibile in ogni elemento narrativo, la storia d'amore risente dello squilibrio di peso dei due personaggi: affidato ad una interprete superba quello femminile e comunque sufficientemente approfondita, tutto esteriore e falso e retorico quello maschile impersonato da uno scialbo manichino. Tale squilibrio è accresciuto dallo stridore tra la cadenza svagata e sospesa del racconto, e la inattesa crudezza di battute di dialogo in cui certi passaggi figurerebbero degnamente, ma solo per sfrontatezza, in una pagina di Hemingway (basti pensare alla « spiegazione » da parte dell'uomo della necessità della donna di abbandonarsi a lui). Si direbbe che l'autore si sia posto di proposito alla soluzione di un compito impossibile, sottoponendosi al « tour de force » di armonizzare tanti elementi in contrasto e di nobilitare forme espressive cosí viete. Il risultato è, come si è detto, negativo: il film è un continuo compromesso che nel finale cade apertamente nel romanzo d'appendice. Restano la preziosità figurativa di alcune inquadrature, spesso però al pericoloso limite con l'oleografia; l'intelligenza di alcune notazioni narrative, particolarmente nella sequenza della passeggiata notturna; la eccellente interpretazione della Hepburn, di una intelligenza, di un fascino, nonostante la ostentata decadenza fisica, di una mobilità, di una sensibilità degne di menzione e di ricordo nella storia del cinema: in talune sequenze, come quella iniziale della solitudine o quella finale, il gioco recitativo della interprete conferisce ad esse un interesse addirittura da antologia. Ma una tale straordinaria dimostrazione di sensibilità e di intelligenza non può ovviamente essere sufficiente a compensare le deficienze strutturali del film, la mancanza di ritmo, la assoluta inconsistenza dei personaggi di contorno, la inesistenza di un criterio stilistico negli elementi determinanti l'immagine. E ritornano nostalgicamente alla mente le immagini, senza colore e senza suggestioni turistiche, di *Brief encounter.*

Donne sole

Origine: Italia, 1956 - *Produzione*: Maurizio Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Adriano Baracco, Alessandro Continenza, Giangaspare Napolitano, Vittorio Sala - *Regia*: Vittorio Sala - *Fotografia* (*in Ferraniacolor*): Aldo Giordani - *Scenografia*: Mario Scisci - *Musica*: Roberto Nicolosi - *Attori*: Eleo-

nora Rossi Drago, Gianna Maria Canale, Luciana Angiolillo, Antigone Costanda, Ettore Manni, Paolo Stoppa, Evi Maltagliati, Joseph Lanzi.

La prova di un esordiente offre sempre motivo di interesse, specie se questi, come Vittorio Sala, ha dietro di sé una importante attività di documentarista. Ed infatti le doti di perizia tecnica, di pulizia formale, di equilibrio figurativo, di sobrietà di gusto, riscontrabili nelle opere a carattere documentario di Sala, sono presenti anche in questa, in cui è spesso notabile un gusto vivo e sorvegliato nella composizione dell'inquadratura, una scioltezza di movimento interno ed esterno del quadro, un uso nitido e sobrio del colore. Meno efficace invece la struttura narrativa del film, la sua costruzione strutturale, che risentono evidentemente di una deficienza di sceneggiatura: non sempre infatti i personaggi risultano approfonditi (ad esempio quello della indossatrice che sposa il piccolo borghese), non sempre essi appaiono sviluppati secondo una coerente curva drammatica (così il personaggio della giovane che vuole il successo non ha una sufficiente gradualità poiché disilluso in partenza), non sempre l'intrecciarsi delle diverse vicende è sostenuto da un ritmo efficace. Il regista, conscio evidentemente del pericolo di una eccessiva staticità di azione per la scarsa materia drammatica di certi tratti del film, ha usato di tutti gli espedienti possibili per conferire al racconto un ritmo vivace e serrato intrecciando le tre vicende fondamentali in un rapido alternarsi di azioni: ma nonostante la indubbia perizia e disinvoltura di Sala, l'opera finisce col risentire di una certa frammentarietà resa in qualche passaggio più scoperta da certi riferimenti o indagini ambientali in cui spiccano con particolare evidenza le origini del regista. Il quale, attento come appare a sfruttare, spesso con acuto senso polemico, talune risorse ambientali, mostra talvolta un certo affievolirsi del suo interesse umano per la storia e per i personaggi: quasi che lo seducessero più taluni aspetti di una critica di costume che un approfondito svolgimento narrativo. Si devono d'altra parte a tale vena dell'autore alcune delle cose migliori del film: l'inquadratura di apertura con il primo piano di un telefono bianco, materiale plastico significativo di un ambiente e di un costume; le sequenze nel teatro di posa, dense di notazioni argute e gustose, che sottintendono ben precisi significati polemici; l'inquadratura iniziale della sequenza della festa, di puntuale espressione; l'inquadratura nel bar dell'hôtel di Cannes, in cui il gioco cromatico rosso e nero e l'elemento musicale creano una suggestiva atmosfera. Peccato che Sala non abbia condotto ancor più a fondo certe intenzioni polemiche poiché taluni accenti del film, particolarmente quelli nei confronti del mondo del cinema, rivelano un significativo mordente. Il che non esclude all'opera accenti di più dimessa umanità, come nella vicenda d'amore del giovane siciliano, che si vale di gustose notazioni umoristiche. Nel complesso può dirsi quindi che la fluidità della narrazione e la cura formale con un uso attento degli elementi visivi e sonori dell'inquadratura, compensano certi squilibri strutturali nella costruzione del film, e certe carenze di approfondimento nella descrizione dei caratteri. Anche perché tali difetti appaiono riscattati da una atmosfera di au-

tenticità che circola nel film, investendo di un tono di diffusa malinconia personaggi e ambienti, e gravando il peso di certe situazioni drammatiche di un senso di vuota stanchezza che sembra accrescere l'angoscia dei personaggi (e particolarmente del più vivo di essi ben servito dalla efficace prestazione della Rossi Drago). L'eleganza formale della figurazione e la meticolosa precisione di certi attacchi di montaggio non vietano cioè l'affermarsi nel film, nonostante talune pause e opacità, di un senso di inutilità dolorosa dei personaggi che, piuttosto che agitarsi in una concitazione drammatica, preferiscono ripiegarsi su se stessi, con una nota di malinconia crepuscolare.

Rebel without a cause
(Gioventù bruciata)

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Warner Brothers - *Produttore*: David Weibart - *Soggetto*: basato su un racconto di Nicholas Ray - *Adattamento*: Irving Shulman - *Sceneggiatura*: Stewart Stern - *Regia*: Nicholas Ray - *Fotografia (in Cinemascope e Warnercolor)*: Ernest Haller - *Scenografia*: Malcolm Bert - *Musica*: Leonard Rosenman - *Montaggio*: William Ziegler - *Attori*: James Dean, Jim Backus, Ann Doran, Natalie Wood, Rochelle Hudson, Virginia Brissac, Corey Allem, William Hopper, Sal Mineo, Dennis Hopper, Edward Blatt.

Del tutto trascurabile su un piano di ordine stilistico, questo film si pone come significativo al fine di un chiarimento di taluni equivoci molto diffusi negli spettatori di scarsa preparazione culturale. Il primo di tali equivoci è quello del divismo, nei confronti del quale *Gioventù bruciata* offre un eccellente esempio della non creatività della prestazione dell'interprete filmico il quale è necessariamente condizionato dalla coerenza espressiva dell'autore che ne determina anche l'apparenza figurativa sullo schermo. Così in questo film di Nicholas Ray che così evidentemente, ma quanto lontanamente e genericamente!, si rifà a *East of Eden* di Kazan, la prestazione pur attenta e impegnata di James Dean è alquanto al di sotto di quel livello di perfetta coerenza psicologica e di assoluta funzionalità che assumeva il personaggio di Cal: privato delle giustificazioni artistiche costituite da un approfondito rapporto ambientale, da un equilibrio strutturale della vicenda, da una assoluta necessità dei rapporti umani tra i personaggi, il protagonista di questo film è soltanto un esteriore e pretensioso pretesto per una polemica di costume generica e spesso risibile, di cui tutti gli elementi sono gratuiti e sommari. Di conseguenza anche la tecnica recitativa di Dean, tecnica inconsueta fatta di un alternarsi di scatti nervosi e pause di stanchezza, di sospensioni riflessive e istintive furie dinamiche, appare già stanca maniera: pallido ricordo di un altro personaggio il cui muoversi contrastato e contorto, il cui incontrollato dinamismo corporale, il cui continuo contraddirsi di atteggiamenti esteriori erano il riflesso, e quindi la giustificazione, di una condizione psicologica che ne costituiva l'ossatura drammatica. Di ciò naturalmente la responsabilità va interamente addebitata a Ray dal quale, come autore anche del soggetto del film, sarebbe stato lecito attendersi almeno una certa

coerenza di impianto e di svolgimento drammatico. Viceversa il film denuncia una evidente equivocità nel continuo alternarsi, senza ordine e coerenza, di elementi di ordine polemico nei confronti di un costume e di una società, ma esaminati soltanto negli aspetti più esteriormente spettacolari ed elementi di ordine psicologico nei confronti del rapporto degli esponenti di due generazioni lontane per mentalità e per aspirazioni. In tali due motivi essenziali si innestano confusamente elementi freudiani, il problema della solitudine di molti giovani, una vicenda d'amore e addirittura un finale da film gangster. Un tale confuso polpettone, a metà strada, su un piano deteriore, tra *The wild one* di Benedek e *East of Eden* di Kazan, può anche efficacemente documentare al pubblico come non siano temi o contenuti a convalidare l'importanza artistica di un film, ma possano addirittura rivelarsi elementi retorici e melodrammatici se non nascono dalle intime esigenze di un autore fornito di assoluta coerenza espressiva. Il conflitto e la incomprensione tra i giovani e i genitori sono soltanto genericamente enunciati nel film e la mancanza di approfondimento rende spesso risibili i loro termini; la descrizione ambientale della gioventù americana è condotta in forma ingenua e superficiale, spesso vacuamente scandalistica o forzatamente violenta; la struttura narrativa è meccanica e casuale, fondata su conflitti concitati ma esteriori, spesso retorici e insinceri. Naturalmente tali deficienze strutturali dell'opera e le deficienze di autenticità si rivelano anche nel disegno psicologico dei personaggi, contraddittori e superficiali (quello della giovane), o vuoti di qualsiasi coerenza e umanità (tutti i componenti delle due famiglie). L'uso degli elementi del linguaggio da parte dell'autore non fa che confermare l'assenza in lui d'ogni coerente criterio stilistico: la scelta degli elementi della inquadratura è spesso casuale e arbitraria, volta ad effetti grossolanamente oleografici (particolarmente nell'uso del colore); il ritmo del montaggio è diseguale e asmatico, rivelante con ancor maggiore evidenza le oscurità e le incongruenze del racconto e dei personaggi; il dialogo è infarcito di ingenuità e il commento musicale tronfio e retorico. Qualche raro momento di tensione emotiva, come la sequenza della gara in auto (in cui una certa emozione è determinata da elementi di forte contrasto cromatico e da uno scaltro ritmo di montaggio), è affidato piuttosto alle suggestioni psicologiche della concitazione della vicenda, che non ad autentica consistenza drammatica. E il film finisce con l'assumere il senso di una vicenda interpretata da bruti e mentecatti che si agitano convulsamente, senza ragione e senza umanità.

Lo svitato

Origine: Italia, 1955 - *Produzione*: Galatea Film - Enic - *Produttore*: Bruno Vailati - *Soggetto e sceneggiatura*: Dario Fo, Furio Fo, Augusto Frassinetti, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Bruno Vailati - *Regia*: Carlo Lizzani - *Fotografia*: Gianni Di Venanzo - *Attori*: Dario Fo, Franca Rame, Giorgia Moll, Franco Parenti.

Per chi come noi consideri l'arte come formante e formativa in-

sieme, necessario riflesso di una assoluta autenticità etica, intesa quale costante fedeltà dell'esistenza al suo impegno di attuarsi, v'è da restare veramente perplessi di fronte a questo film di Lizzani, specie se si tengano presenti le precedenti opere del regista. Nei confronti delle quali non siamo stati davvero avari di riserve sotto il profilo espressivo, ma abbiamo sempre riconosciuto una certa serietà d'impegno e un sincero desiderio dell'autore di ricollegare l'arte allo studioso esame di certe condizioni storiche e di costume di una società. Nemmeno l'ombra di un tale impegno e di tali interessi è viceversa più riconoscibile in questo *Lo svitato,* opera frammentaria e caotica, generica e incerta, superficiale e di scarso gusto. L'assenza in essa di un qualsiasi riferimento ad una condizione storica e di costume e l'evidente rifarsi, ma in senso del tutto esteriore e perfino retorico, a certi modi espressivi propri dei primi anni di vita del cinema, non può infatti essere giustificata con la comoda formula dell'« evasione » poiché anch'essa, per assumere un significato ed un valore, deve sempre corrispondere ad una condizione di autenticità dell'autore, cioè ad una sua fedeltà nell'esigenza di sostituire certe forme espressive ad altre, di riesplorare con autonoma sensibilità climi emotivi altre volte ignorati. Anche la « vacanza » per aspirare ad una significazione e ad un valore deve cioè essere a suo modo impegnata: almeno come rifiuto di accettazione di criteri stilistici e di altri autori e come affermazione di autonoma fantasia e sensibilità. *Lo svitato* è viceversa un ibrido e confuso incrocio tra certi modi espressivi dei « primitivi », filtrati attraverso l'esperienza intellettualistica di Tati, e la scoperta platealità delle convulse smorfie di Jerry Lewis, anch'esse rielaborate talvolta in ripensamenti surreali alla *Hellzapoppin*: un incrocio generico e superficiale che svela però ad ogni istante il distacco emotivo dell'autore ed il suo rifarsi mnemonico, del tutto esteriore, a personaggi e situazioni che gli sono estranei. Da ciò le continue fratture stutturali del film, il suo procedere episodico e casuale, le sue incongruenze narrative non volute ma occasionali, la sua fondamentale stanchezza, pur attraverso l'agitarsi convulso dei personaggi, o meglio dei meccanici manichini che in esso si muovono. La evidente frattura tra sequenze di ritmo statico in cui assumono un aspro e ingiustificato risalto elementi ambientali di documentaristica evidenza, come nella sequenza iniziale o in certi esterni, ed altre di ritmo convulso che si rifanno evidentemente al clima dello « slapstick », come l'inseguimento dei cani, identifica il fondamentale assenteismo dell'autore e il suo ricadere per altre vie in un impreveduto aspetto del formalismo, presente e in certe pleonastiche ricercatezze di composizione figurativa di talune inquadrature, e in certo apparte disprezzo, in altre, di ogni cura formale: in entrambi i casi il risultato è la retorica, nemmeno sorretta da un coefficiente di gusto — fan capolino nel film anche Dreville e Fellini, nella sequenza del furto dei cani, e perfino Chaplin, nella scena del « semplice di spirito » che scopre l'inganno di cui è vittima, ma ridotti e avviliti a caricatura: ripensati a freddo, senza misura né gusto, senza una partecipazione né sentimentale né culturale —. Circola nel film un'atmosfera di diffusa stanchezza, evidente nella assoluta estraneità dell'autore a situazioni comiche non sentite e accresciuta da

un ritmo affannoso e incoerente che cerca a tratti una vitalità apparente in un ingiustificato agitarsi: e a testimonianza della carenza inventiva dell'autore stanno la sua accettazione addirittura di « sketches » da avanspettacolo (come quelli gustosi del telefono o della contravvenzione o come la sequenza della confessione del « mostro ») inseriti di peso nel film senza nemmeno curare i raccordi e la giustificazione apparente con il resto dell'opera. Altrettanto dicasi per taluni spunti satirici, come quello del giornalista perennemente travestito o del concorso di bellezza dei cani, che restano incompiuti e talvolta addirittura incomprensibili; mentre talune improvvise impennate umoristiche in un clima rarefatto e surreale stridono con la modestia e la povertà del resto dell'opera, di sconfortante piattezza. Un « gag » riuscito è quello della « pittura » dei cani, ma esso non assume alcun risalto a causa della anonima genericità del carattere del protagonista (a cui Dario Fo ha prestato un convulso dinamismo mimico senza minimamente approfondirlo) che non arriva mai a definirsi, nemmeno sommariamente. Tutti i suoi atteggiamenti sono infatti gratuiti e occasionali, frutto di improvvisazioni di dubbio gusto che rendono ancor piú incomprensibili gli altri personaggi al di fuori di ogni barlume di umanità. Se *Lo svitato* è un esempio, secondo la terminologia marxista, di un cinema di evasione, confessiamo di preferire ancora le diatribe polemiche di quello socialmente impegnato.

Il bigamo

Origine: Italia, 1956 - *Produzione*: Royal Film-Filmel-Alba Film - *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, Age, Scarpelli, Franco Rosi, Elio Talarico - *Regia*: Luciano Emmer - *Fotografia*: Mario Montuori - *Attori*: Marcello Mastroianni, Marisa Merlini, Vittorio De Sica, Franca Valeri, Ave Ninchi, Giovanna Ralli, Memmo Carotenuto.

E' particolarmente significativo notare come la storia si incarichi di dipanare gli equivoci critici sorti nei confronti della personalità di certi autori e di certe opere: il tempo ha già fatto giustizia di molte assurde infatuazioni nel campo della storia del cinema, eppure la revisione di essa è appena iniziata. E non potrà esservi garanzia di una certa serietà e organicità di giudizio fino a quando non si saranno approfonditi e chiariti i criteri valutativi, tenendo presente che l'arte non può non essere considerata che attività formativa, a meno di voler cadere nella ideologia e nel dogmatismo, oppure di voler soggiacere a generiche suggestioni sentimentali. Ad un equivoco di quest'ultimo genere han soggiaciuto certe valutazioni nei confronti delle opere di Emmer, valutazioni in cui erano largamente sopravalutate certe generiche suggestioni ambientali o certo colorito macchiettismo: elementi pertinenti piuttosto alla personalità di accorti sceneggiatori che ad effettiva coerenza espressiva del regista, la cui scelta degli elementi determinanti l'inquadratura ed il ritmo del montaggio era sempre generica e imprecisa. Il facile bozzettismo di *Domenica d'agosto* e di *Parigi è sempre Parigi* è decaduto fino alla incredibile sciatteria e alla vuota concitazione di *Il Bigamo*, a confermare come Emmer sia facile preda di generiche suggestioni ed incline alla ricerca di un successo spettacolare, piuttosto che impegnato nella ricerca di una sincera espres-

sione. La struttura narrativa di questo film, i « gags », il frenetico agitarsi dei personaggi, il dialogo, perfino la scelta degli interpreti tradiscono l'evidente intento dell'autore di realizzare un'opera di immediato incontro spettacolare e in cui sia assente ogni impegnata considerazione dell'umanità dei personaggi, anche sul piano del grottesco. Il film non ha di esso l'equilibrio tra toni comici e drammatici, o almeno patetici; manca di mordente e di ritmo, nonostante il « tour de force » dei personaggi e il loro continuo gridare, manca di misura e di gusto. Esso non perviene mai nemmeno ad una puntuale satira di costume, irretito come risulta in esibizionismi macchiettistici di facile, e spesso grossolano, gusto. La descrizione dell'ambiente piccolo borghese, il dialetto profuso nel dialogo, il frenetico dinamismo interno di molte inquadrature, sono maniera e soltanto maniera, in cui mai appare un filo di autentica genialità. L'assoluta assenza di un preciso criterio di scelta negli elementi determinanti l'inquadratura e la stanchezza del ritmo di montaggio sono la denuncia dell'anonimità stilistica dell'autore costretto a valersi di evidenti richiami mnemonici (come nella sequenza iniziale chiaramente ispirata all'apertura di *E' primavera* di Castellani), o a soggiacere supinamente alle intemperanze divistiche degli interpreti (tra cui De Sica campeggia sovrano in un gigionismo raramente geniale, mentre la Valeri insiste nella logora ripetizione del suo decrepito personaggio). Tutto è nel film occasionale e generico, stanco e falso, privo di humour e di umanità: qualche raro spunto narrativo felice (come l'inquadratura dell'avvocato intento a cambiarsi di felice gusto caricaturale) e qualche rara arguzia di dialogo, sono sommersi dalla sciattezza generale e dalla impossibilità dell'autore a liberarsi di certi schemi macchiettistici di un gusto facilissimo. Perfino la descrizione dell'ambiente soggiace ad un convenzionalismo senza un barlume di originalità che sembra la sigla della inaridita personalità del regista.

N. G.

LA TELEVISIONE

Svegliati e canta

Commedia di Clifford Odets - *Riduzione televisiva*: Bertoli - *Interpreti*: Laura Carli, Aldo Pierantoni, Anna Maria Alegiani, Giuseppe Caldani, Aldo Silvani, Loris Gafforio, Vittorio Sanipoli, Diego Michelotti - *Arredamento*: Muratori - *Scene*: Salerno - *Regia*: Silverio Blasi.

Silverio Blasi ci ha dato con questa edizione del forte lavoro di Odets uno dei migliori spettacoli televisivi di questa stagione.

L'atmosfera piena di incognite angosciose della famiglia Berger, l'urto tra due mentalità e due idealità incarnate da Bessie e Jacob, la rinuncia alla lotta e alla vita stessa dello spirito e del pensiero di Myron, lá fede nella forza del denaro e nella capacità dell'uomo di farsi strada da sé di Zio Mortimer, la lucida forza introspettiva di Axelrod, sono tutti elementi che non sono rimasti legati alla nuda espressività delle parole del testo, bensí si sono tradotti in immagini vive, dense di significato e di verità umana e dolorante attraverso la recitazione controllata ed efficace di un Sanipoli, di una Carli, di un Silvani, di un Pierantoni.

Sul Caldani e sulla Alegiani che hanno dato volto e voce ai personaggi di Ralph e Hennie dobbiamo avanzare invece delle riserve, pur riconoscendo l'impegno e la serietà non comuni con cui i due attori hanno assolto il loro compito.

La Alegiani come biotipo femminile è troppo piena di vita e di vigore per poter dare corpo alla fragile anima di Hennie succube delle convenzioni sociali e della madre fino al punto di sposare senza alcun amore l'uomo scelto da quest'ultima per dare un nome al bambino che porta in seno e mettere così al sicuro la propria reputazione ed onorabilità.

E questa nostra convinzione ci sembra suffragata sopratutto dal modo con cui la Alegiani ha reso il moto di istintiva ripulsa alla soluzione del matrimonio proposta dalla madre; quello che nel personaggio è solo un timido tentativo di porre freno alla tirannica volontà materna e di seguire la logica dei fatti interiori invece di quella delle convenzioni umane e sociali, è diventato invece un atteggiamento di aperta rivolta.

Incomprensibile diventa quindi la successiva supina rassegnazione alla volontà materna e tutto quel continuo altalenare della personalità di Hennie tra il desiderio di rompere con il passato e il presente accettando la proposta di Axelrod di andarsene in un'isola felice e il suo bisogno di nascon-

dere ancora una volta sotto la maschera della fedeltà coniugale e della sollecitudine materna la profonda dissoluzione del proprio spirito.

Hennie, grazie anche all'intervento di suo fratello Ralph, supererà la prova e oserà andare oltre il limite al di là del quale, con un ribaltamento completo dei valori, disonore è onore, infedeltà è coerenza interiore, crudeltà e cattiveria è amore e affermazione di verità.

Ma, è quí il punto, la Hennie-Alegiani ha reso tutto ciò già con il suo scatto contro la madre. In altri termini la Alegiani con il suo fisico può rendere tutt'al piú la Hennie che si ribella e si salva, ma non la Hennie piena di complessi, timida, accomodante e succube di un mondo fatto di ipocrisia e di menzogna.

Il che ancora una volta sta a dimostrare che la TV non è il teatro; per cui se per incarnare un personaggio teatrale non si richiede un « phisique du role » estremamente funzionale, per portare lo stesso personaggio sullo schermo televisivo il primo criterio di scelta dell'attore che lo dovrà interpretare è senz'altro quello della aderenza del suo biotipo al personaggio stesso.

In quanto al Caldani ho notato che non è riuscito a sottrarsi a quel tanto di retorico e di letterario (nel senso di valore scarsamente rappresentabile perché troppo legato alla parola scritta) che è insito nel testo di Odets e che fa capolino appunto nelle battute di Ralph.

La sua invocazione « fare in modo che la vita non sia quella stampata sui biglietti di banca » è diventata altisonante sfida alla società borghese piú di quanto non sia espresso dal testo di Odets; mentre, a nostro avviso, poteva essere benissimo riportata su un piano di maggiore immediatezza espressiva e solo in questo caso la immagine eccessivamente letteraria della battuta sarebbe rientrata nel clima di schietta e semplice umanità che pervade tutto il lavoro.

Il quale, lo ripetiamo volentieri, ha registrato momenti di rara intensità espressiva attraverso un concertato in cui sia la recitazione che le angolazioni e le inquadrature e il montaggio e la stessa scenografia e illuminazione perdevano evidenza in quanto elementi a sé stanti per diventare quadro vivente di un'epoca e di una società.

Viaggi in poltrona: Australia

a cura di F. Caprini *e* G. Severini

La TV come occhio aperto sul mondo è senza dubbio uno dei piú potenti mezzi di informazione e di comunicazione fra i popoli.

Sotto questo profilo ha prodotto e produrrà ancor piú una rivoluzione che solo può essere paragonata a quella operata sei secoli fa dalla stampa.

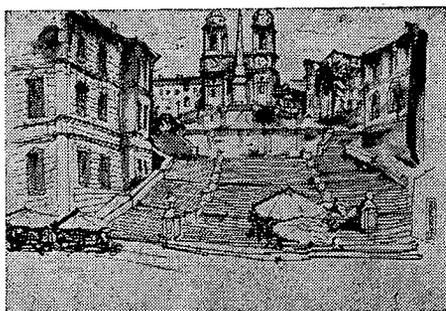
Solo che dopo sei secoli di stampa nella civiltà occidentale e due generazioni di educazione obbligatoria universale pochi sanno leggere bene (cioè con un senso ben sviluppato del significato delle parole scritte o pronunciate). Ancora oggi — come giustamente ha osservato il Manvell nel suo studio « Un Principio Fondamentale in Televisione » (« The Quarterly », vol. VII, n. 3) le nostre cognizioni ci provengono per l'80% dalla visione, cioè dalla diretta osservazione del mondo.

Se si considera quindi le pressoché illimitate possibilità (sopratutto future) della TV nella documentazione degli avvenimenti che si svolgano in tutte le parti del mondo e nella presentazione di uomini, fatti, paesi sotto tutti gli aspetti possibili e immaginabili e se si tiene presente l'estrema facilità di acquisizione di tutte queste cognizioni da parte dello spettatore televisivo, si può convenire che fra non molto buona parte delle cognizioni dei popoli saranno dovute alla Televisione.

Il che affascina e turba nello stesso tempo.

La TV italiana, consapevole di questa responsabilità da tempo, ha dato vita a rubriche fisse attraverso cui ci si rivolge o a settori particolari, ed è il caso delle trasmissioni specializzate per ragazzi e quelle per agricoltori, o al pubblico in generale come la rubrica « Via dei Poeti » curata da Alessandro Brissoni e quella « Viaggi in Poltrona » che è la naturale propaggine di « Passeggiate europee », rubrica ideata da Giberto Severi.

Abbiamo assistito ad una di queste trasmissioni e precisamente a quella dedicata all'Australia ed abbiamo potuto constatare che, tenuto conto dei limiti di natura economica e produttivistica che lega in questo momento le mani alla TV italiana, essa è rispondente allo scopo di farci conoscere attraverso la visione ed un oportuno commento, un po' sommariamente se si vuole, il continente australiano. Ottima l'idea poi di far partecipare alla trasmissione il giornalista Gino De Santis, il quale ha fornito ampie informazioni sugli italiani residenti in Australia e soprattutto sui tagliatori di canne dello stato di Queensland. Peccato che la sua esposizione non sia stata corredata da brani di vita vissuta di questi nostri connazionali. Sarebbe stato un incontro commovente e di alto valore morale vedere riaffermate attraverso il lavoro di questi italiani le virtù del nostro popolo.

Angelo D'Alessandro

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

« Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441

CINECITTÀ

Nell'aprile del 1937 fu inaugurato, in Roma, il grandioso complesso di Teatri per la produzione cinematografica, al quale venne dato il nome di Cinecittà.

Lo Stabilimento, sorto su un'area di 600.000 mq. per iniziativa di un grande industriale, l'ing. Carlo Roncoroni, e realizzato su progetti dell'architetto Gino Peressutti, può considerarsi il migliore del genere in Europa.

L'attività produttiva fu subito intensa; e, fino al giugno 1943, produttori italiani e stranieri vi realizzarono film di grande impegno.

Da tale data, ogni produzione venne a cessare in seguito alla occupazione di Cinecittà da parte delle truppe tedesche ed alleate prima, e da parte dei profughi italiani e stranieri dopo.

Iniziatasi, nella seconda metà del 1947, la derequisizione parziale dello Stabilimento, si pose mano ai lavori di ripristino delle costruzioni e degli impianti. La Direzione si trovò di fronte ad una situazione gravissima: alle distruzioni provocate dai bombardamenti aerei, che danneggiarono numerosi immobili, compresi quattro Teatri di posa, si era aggiunta infatti la successiva spoliazione dei macchinari di grande importanza.

A molti la rinascita di Cinecittà sembrò inattuabile. Il programma ricostruttivo, tracciato nel 1947, previde il graduale ripristino di Cinecittà. I lavori furono iniziati nella seconda metà dell'anno, e vennero proseguiti senza interruzzione, di pari passo con la liberazione dei locali da parte dei profughi.

Alla fine del 1950 tutti i dodici teatri di posa erano stati riattati: rifatti, « ex novo », il pavimento di legno, il rivestimento acustico e gl'impianti elettrici che hanno comportato la messa in opera di oltre 20 mila metri di cavi.

Del pari, sono stati rimessi in perfetto ordine tutti i locali accessori dei Teatri e cioè i camerini, gli uffici, le attrezzerie, ricostruendo, con maestranze proprie, tutto il mobilio necessario.

Oggi, lo Stabilimento, come materiale di scena, possiede 6 mila mq. di telai, oltre a un numero rilevante di praticabili, barelle, cavalle, ecc.

Sono state ripristinate le tre sale di proiezione, fornite di perfetti apparecchi Western e Pio Pion, ed è stato acquistato l'ultimo tipo di trasparente « Mitchell ».

Particolare cura è stata posta nel riattare tutti gli impianti di registrazione sonora, cioè le sale di doppiaggio, di missaggio e di registrazione della musica (unica in Europa): non solo i locali, ma anche le relative installazioni sono state rimodernate nelle parti essenziali. Egual lavoro è stato compiuto per gl'impianti mobili di registrazione sonora (trucks e cabine), accresciuti di nuovi impianti R.C.A. e Western tra i modelli più recenti.

La dotazione relativa alle macchine da ripresa si è arricchita di quattro « Mitchell » BNC e di una « Vinten », mentre sono state perfettamente rimodernate le « Debrie » in dotazione, munendole di obiettivi trattati e del sistema Reflexe.

Una magnifica serra e un vasto giardino forniscono i fiori e le piante occorrenti per il fabbisogno di scena. La piscina, che aveva subìto danni gravissimi, è ora in perfetta funzione. Del pari, sono stati rinnovati e ampliati l'impianto idrico e le installazioni contro gli incendi.

Le particolari necessità della lavorazione dei film richiedono nello Stabilimento l'esistenza di numerose officine (elettrica, meccanica di precisione, falegnameria, ecc.) che sono dotate di macchinario modernissimo.

Pochi Stabilimenti cinematografici possono vantare, in un raggio così breve e servito da una rete stradale eccellente e completa, gli esterni più diversi, dalle nevi perenni alle zone desertiche, dalla montagna al lago, dalla spiaggia alla selva.

Con l'attrezzatura tecnica e i Teatri che costituiscono oggi il complesso di Cinecittà, lo Stabilimento è in grado di realizzare oltre 40 film in un anno, siano essi in bianco e nero o in technicolor.